

توثيق التراث الشعبي العربي.. قضية سياسية

يعيش المجتمع الثقافي في العالم الآن مرحلة التوثيق .. فلن نجد في عصر المعلومات الذي نعيشه الآن سوى العمل الدؤوب من جانب المؤسسات العالمية على توثيق مقتنياتها، وموادها العلمية .. وترصد العديد من تلك المؤسسات ميزانيات ضخمة لهذا الأمر من أجل استثمار سنوات العمل الميداني التي تمت خلال القرنين الماضيين ، وإبرازها وإتاحتها في قواعد المعلومات المتخصصة. ولعل قرار منظمة اليونسكو هذا العام 2007 بإعلان يوم 27 أكتوبر يوماً عالمياً للمحفوظات السمعية والبصرية ، ما يؤكد على الاهتمام العالمي بتوثيق التراث بوسائطه المتعددة. الأمر الذي يجعلنا نتساءل : أين نحن مما يحدث في العالم الآن؟ .. فطى حين نجد حركة غير عادية لأغراض التوثيق والحماية ، نجدنا على العكس نقف مراكزنا العربية المتخصصة ، أو نجد نشاطاتها .. ولا نستطيع أن نتحدث عن تجربة علمية متكاملة لتوثيق تراثنا الشعبي العربي .

د. مصطفى جاد

كاتب من مصر

لقد طرحنا تساؤلاً كهذا في مطلع هذا القرن، هذا نصه: "أين يوجد أرشيف الفولكلور على الخريطة العربية؟ .. وهل يمكننا القول أننا توصلنا إلى أرشيف علمي قادر على إمدادنا بالمادة الشعبية التي عكفنا على جمعها؟ .. هل نملك قاعدة معلومات فولكلورية يمكننا أن تمدنا - على سبيل المثال - بالعدادات المرتبطة باحتفالية السبوع على امتداد الوطن العربي؟ .. وقد نكون مغالين في هذا التساؤل عندما نتحدث عن المنطقة العربية على اختلاف أقطارها من المحيط إلى الخليج، غير أننا قد لا نجد إجابة عن الأسئلة نفسها إذا ما كان الأمر يتعلق بالأرشيف المحلي .. كأن نقول أرشيف الفولكلور المصري أو السعودي أو الخليجي أو المغربي .. الخ، هل يملك كل بلد - أو أي بلد - عربي أرشيف علمي منظم يمكن من خلاله استدعاء العناصر الفولكلورية المرتبطة بالظواهر الشعبية، وما يرتبط بهذا العنصر من عادة أو معتقد

أو أدب أو ثقافة مادية أو فنون؟.. وهل يملك هذا البلد العربي الوسائط المختلفة – المنظمة – التي تكشف عن هذه العناصر في أرشيفه كالصورة الثابتة أو المتحركة أو المادة الصوتية أو المكتوبة؟.. واقع الأمر أن شيئاً من هذا لم يتم محلياً – في كل بلد عربي على حدة، بالصورة العلمية التي نأملها. ومع غياب القنوات العربية المهمة بالأمر، فإن فكرة وجود أرشيف عربي موحد للفولكلور تشير إلى طموح علمي يستحيل تحقيقه في الوقت الراهن(1) وعلى الرغم من سوداوية التساؤل والإجابة .. فإن الأمر ساعتها كان أكثر إشراقاً من الآن .. فقد كان مركز التراث الشعبي لنول الخليج العربية يعمل بشكل دؤوب.. وكانت دورية المأثورات الشعبية تصدر وتصل لجميع المهتمين بالمجال .. وكانت مجلة الفنون الشعبية المصرية تصدرها الهيئة المصرية العامة للكتاب بانتظام .. أما الآن فقد أغلق المركز وتوقفت مجلة المأثورات الشعبية عن الصدور، ولولا تدخل الجمعية المصرية للمأثورات الشعبية بالدعم لتوقفت مجلة الفنون الشعبية أيضاً. هناك واقع مؤلم تمر به حركة التراث الشعبي العربي الآن رغم ظهور العديد من المؤسسات والمؤتمرات والمحافل العلمية، هذا الواقع يتلخص في عدم الانتباه لقضية التوثيق، ولا زلت أكرر أننا قد قطعنا شوطاً – لا بأس به – على المستوى العربي في عمليات الجمع الميداني، ونحتاج فقط للاهتمام المؤسسي بقضية توثيق ما جمعناه، وإلا سيصبح جهد العقود السابقة من حركة الفولكلور العربي في مهب الريح.

حركة التوثيق العالمية

تهتم معظم الدول الأوروبية والأمريكية

بعمل أرشيفات للفولكلور الوطني بكل بلد، ولم يقتصر الأمر على عمل أرشيف واحد بل إن هناك بعض الدول مثل الولايات المتحدة الأمريكية تعكف على عمل عدة أرشيفات، عامة ومتخصصة .. حكومية وغير حكومية. والملاحظ هنا أن أكثر الأرشيفات الفولكلورية الأمريكية تولي اهتماماً خاصاً بالموسيقى والأغاني الشعبية وفنون الرقص، على نحو ما نجده في أرشيف الثقافة الفولكلورية Archive of Folk Culture الذي أنشأته مكتبة الكونجرس عام 1928 كمرجع للموسيقى الفولكلورية، ويحوي مايزيد عن مليون صورة ومخطوط وتسجيل صوتي وأفلام مرتبطة بالأوجه المختلفة للحياة الشعبية. وكذا أرشيف لويزيانا الرقمي للفولكلور Louisiana Digital Folklore Archive الذي اهتم القائمون عليه بإعادة تسجيل شرائط الموسيقى والتاريخ الشفهي على اسطوانات مدمجة. كما اهتم أرشيف الفولكلور والميثولوجيا Folklore & Mythology Archives بجامعة كاليفورنيا بعمل أرشيف متخصص تحت اسم أرشيف "الأغاني الشعبية والموسيقى" Folk Song & Music Archive، فضلاً عن أرشيف الرقص وفنون الأداء Dance & Performance Archive.

أما أرشيف الموسيقى التقليدية بجامعة أنديانا Archives of Traditional Music at Indiana University فيعد من أهم الأرشيفات الأمريكية المهمة بالموسيقى الشعبية إذ يحتوي على حوالي ربع مليون ساعة تسجيلات مما يجعله أكبر مجموعة جامعية في الولايات المتحدة. كما تحظى العادات والتقاليد والمعتقدات الشعبية باهتمام بالغ في أرشيفات الفولكلور الأمريكية. وعلى سبيل المثال فإن أرشيف ريو جراند

1,000,000

يحتوي على أكثر من مليون صورة ومخطوط وتسجيل صوتي وأفلام مرتبطة بالأوجه المختلفة للحياة الشعبية

1928 تم انشائه من قبل مكتبة الكونجرس

Archive

للفولكلور RGrande Folklore Archive يحتوي على ما يقرب من مائة ألف مادة مرتبطة بعادات وتقاليد المكسيكيين الأمريكيين. أما جامعة كاليفورنيا فقد أولت اهتماماً بعمل أرشيف الطب الشعبي والذي تأسس منذ أكثر من نصف قرن على أيدي مجموعة متميزة من الباحثين الفولكلوريين، ويقوم الأرشيف على توثيق المعتقدات والممارسات المرتبطة بالطب الشعبي والطب البديل وإتاحة المادة للباحثين والأطباء الممارسين للاطلاع على المعلومات التي تم جمعها.

وقد تم إنشاء الأرشيف وإتاحته عام 1996 تحت إدارة دكتور مايكل أوين جونز أستاذ المأثورات الشعبية والتاريخية بجامعة كاليفورنيا.

وتشير الأرشيفات السابقة إلى أن حركة الأرشيفات العالمية قد تجاوزت مرحلة الأرشيفات العامة إلى الأرشيفات المتخصصة في موضوع بعينه في الفولكلور، على حين لازالت الأرشيفات العامة تخدم المشاريع الكبرى في البحث العلمي كأرشيف جامعة نيوفاوند لاند للفولكلور، وأرشيف أيداهو للفولكلور ARCHIVE OF IDAHO FOLKLORE- University of Idaho الذي يحتوي على أبحاث ميدانية منذ عام 1936. وفي فرنسا نشأت تجربة أرشفة المادة الفولكلورية من خلال أرشيف المتحف الوطني للفنون والعادات الشعبية بباريس. musée National des Arts et Traditions Populaires ويعد هذا الأرشيف من أهم المؤسسات العلمية التي تهتم بجمع وتصنيف وتحليل المواد الفولكلورية، كما ترتبط بمؤسسات علمية أخرى في أنحاء فرنسا في مجال الفولكلور والإثنولوجيا.

ويقوم الباحثون بالمتحف الآن على نقله إلى مارسيليا ليصبح متحف حضارات أوروبا والبحر الأبيض المتوسط. ومن ثم فسيدخل في مقتنياته العديد من المواد العربية. أما فنلندا فهي من أكثر الدول الأوربية اهتماماً بأرشيف الفولكلور. ولعل أكثر ما يشد انتباهنا في تجربة أرشيف الفولكلور الفنلندي هو ارتباطه بالمؤسسات الأهلية، إذ أن أبرز وأعرق نموذج لذلك هو جمعية التراث الفنلندي التي أنشئت عام 1831 بهلسنكي، وقد حددت الجمعية هدفها- من خلال نواة الأرشيف الذي أسسته - بمحورين رئيسيين، الأول: العناية بالتراث الشعبي جمعاً وتنظيماً ودراسة. الثاني: العناية باللغة الفنلندية وما يكتب بها.

وقد اشتهر الأرشيف الفنلندي بتوثيق الجامعين والإخباريين وأماكن الجمع وتاريخها وإتاحة ذلك كله بكافة الطرق العلمية.

ومع دخول التكنولوجيا الحديثة وثورة المعلومات لم يجد القائمون عليه صعوبة في إدخال المعلومات الأرشيفية حيث أن المنهج الذي كان متبعاً في التوثيق كان يتسم بدقة وفرت الكثير من الجهد.

وهناك مئات الأرشيفات الأخرى المنتشرة حول العالم بألمانيا وإنجلترا وروسيا وإيطاليا وكندا منها ما هو عريق ومستمر في أداء وظيفته، ومنها ما هو جديد يعتمد

على التطورات الحديثة في تكنولوجيا المعلومات بكافة معطياتها.

التجارب العربية خلال عام 2007

وقد تم خلال عام 2007 بعض المحاولات العلمية سواء التي قمنا بالإشراف عليها بالتدريب العلمي أو ما قدمناه من أوراق علمية في المنطقة العربية بغرض توثيق التراث الشعبي لكل بلد عربي.

وقد سبق هذه المحاولات المؤتمر الذي أقامه مركز توثيق التراث الحضاري والطبيعي بمشاركة اليونسكو والمنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة للدعوة إلى اجتماع الخبراء العرب حول دور التسجيل وقواعد البيانات في الحفاظ على المعارف التقليدية والفولكلور (29/ 30 11/ 2005/12/1)، والذي تم فيه التوصية بتطبيق مشروع المكنز على المستوى العربي (2)، وجار في المرحلة الحالية إعداد قاعدة معلومات الفولكلور العربي، التي منعتى بعض النماذج منها في هذه الدراسة.

تجربة سوريا في توثيق التراث الشعبي

وقد كانت سوريا في مقدمة الدول التي بادرت بتطبيق عمليات التوثيق باستخدام مكنز الفولكلور، وقد أشار الأستاذ كامل اسماعيل مدير التراث الشعبي في وزارة الثقافة السورية إلى أنه عقب صدور اتفاقية حماية التراث الثقافي غير المادي عن منظمة اليونسكو في 13 تشرين الأول (أكتوبر) 2003 وتوقيع الجمهورية العربية السورية على هذه الاتفاقية بعد أقل من عام على صدورها، بدأت في سورية الاستعدادات لاتخاذ خطوات جادة لجمع وتسجيل مظاهر التراث الشعبي غير المادي بالتعاون بين وزارة الثقافة، ممثلة بمديرية التراث الشعبي، ومديريات الثقافة بجميع المحافظات السورية

والباحثين والكتاب المهتمين في هذا المجال. وكان من ضمن هذا النشاط عقد ندوة وطنية في مدينة حلب بتاريخ 1-2 تشرين الأول (أكتوبر) 2005 لإلقاء الأضواء على الاتفاقية وكيفية الخروج بتصوير مشترك حول إطلاق ورشات عمل تقوم بجمع التراث المادي وحفظه ومن ثم أرشفته.

وقد ارتبطت تجربة الجمع والتوثيق بمكنز الفولكلور حيث شملت خمس عشرة محافظة لتوثيق التراث الشعبي السوري. وقد شرع الباحثون في سوريا بتصوير ما يقرب من عشرين نسخة من المكنز، وتكوين ورش عمل واجتماعات في كل محافظة من المحافظات السورية حضرها في كل مرة رجال الثقافة والإعلام والباحثون والمهتمون في مجال التراث الشعبي.

وكان موضوع هذه الاجتماعات ضرورة القيام بالجمع الميداني باستخدام المكنز، ومن ثم فقد شرع المهتمون بتوثيق التراث الشعبي بإشراف السيد اسماعيل كامل بوضع نسخة من المكنز تحت تصرف كل مديرية من مديريات الثقافة في المحافظات، بعد أن شرح كيفية بنيته وطريقة استخدامه والغاية منه وكيف يمكن تنسيق عملية جمع التراث اللامادي بناء عليه مع إضافة مالم يتضمنه المكنز. وقد لاقى قبولاً حساناً من الباحثين والمهتمين في التراث اللامادي.

وستقوم مديريات الثقافة المعنية بتصوير المكنز أو فصول منه لوضعها تحت تصرف الباحثين كورقة عمل ودليل للجمع المنسق قدر الإمكان. إذن يمكن أن نقول - والحديث لكامل اسماعيل- أن "مكنز الفولكلور" قد أصبح دليل عمل للمشتغلين في جمع التراث الشعبي غير المادي في سورية.

وتجلى ذلك في المخطوطات التي تقدم بها بعض جامعي التراث الشعبي، التي تعرض على لجنة خاصة تقوم بتقييمها والموافقة على إصدارها ضمن سلسلة تحمل اسم "مشروع

جمع وحفظ التراث الشعبي" التي بدأت إصداراتها في نهاية عام 2005 . فكثير من الباحثين قاموا بتعديل طريقتهم في الجمع بعد الاطلاع على المكنز وأصبحوا أكثر دقة وتصنيفاً في موضوعات التراث.

تجربة توثيق التراث الشعبي المغربي

وقد كانت تجربة المغرب حافلة بالعديد من الإنجازات على المستوى العلمي أو الروابط بين الباحثين العرب. فقد شرع مركز تحقيق وتوثيق ودراسة التراث المغربي المخطوط والشفهي بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة الحسن الثاني المحمدية في عمل قافلة ثقافية ضمت مجموعة من الخبراء العرب للمشاركة في مجموعة ندوات علمية وورش عمل حول توثيق التراث الشعبي، وذلك في الفترة من 21 مايو حتى 4 يونيو 2007. وقد أثمرت التجربة عن تدريب مجموعة متميزة من الباحثين المغاربة بإشراف الدكتورة سعيدة عزيزي رئيسة المركز.

وقد كان من أهم ما خلصنا به من القافلة المغربية هو التفهم السريع والجاد من الباحثين وطلبة الجامعات لمشروع التوثيق، وتقديم نماذج تطبيقية لمكنز الفولكلور المغربي بعد تدريبهم على منهجية استخلاص المصطلح، وجار الآن استكمال مشروع التوثيق من العديد من الروافد الميدانية والمنشورة بالمغرب، تمهيداً لتقديمها في ملتقى الخبراء العرب لتسجيل الفولكلور والذي سيعقد في يونسكو في يناير 2008 بمركز توثيق التراث الحضاري والطبيعي بالقاهرة.

أما التجربة التي تميزت بها قافلة المغرب فهي الوقوف على العديد من الظواهر والممارسات الشعبية بعدة مناطق مغربية في مقدمتها مراكش، و ورزازات بالجنوب المغربي، ومن ثم كانت عمليات التوثيق وورش العمل ذات صلة مباشرة بالميدان .

تجربة توثيق التراث الشعبي البحريني

أما دولة البحرين فقد شهدت تجربة نزع أنها كانت على درجة كبيرة من التنظيم العلمي من ناحية والتطبيق العملي من ناحية أخرى، حيث عقد قطاع الثقافة والتراث الوطني بوزارة الإعلام بمملكة البحرين الدورة التدريبية الأولى حول "مكنز الفولكلور البحريني" في الفترة من 2-6 سبتمبر 2007. وقد قمنا بتدريب مجموعة من المتخصصين في مجال التراث (حوالي أربعين متدرب). وقد شارك في الدورة مجموعة من الباحثين بالتراث من إدارة الثقافة والتراث الوطني وطلبة من جامعة البحرين. وبعض المتخصصين من المملكة العربية السعودية. وارتبط الهدف من تنظيم الدورة بإنشاء قاعدة بيانات متخصصة في التراث الشعبي البحريني وموقع متخصص على شبكة الإنترنت. وإعداد مجموعة متخصصة من الباحثين في مجال الأرشيف، بغرض إعداد أرشيف فولكلوري وطني من ناحية، والاندماج مع أرشيف الفولكلور العربي من ناحية أخرى. وقد أسفرت هذه الدورة عن عدة نتائج يأتي في مقدمتها البدء في توثيق مصطلحات التراث الشعبي البحريني (وقد تم إعداد خطة

زمنية مفصلة لإنجاز العمل)، وإعداد قاعدة معلومات التراث الشعبي البحريني بالتنسيق مع ملتقى الخبراء العرب لتسجيل الفولكلور والذي سيعقد في يونسكو في يناير 2008. أما المشروع الأخير الذي نأمل أن يتم إنجازه بالشكل المرجو فهو إعداد موسوعة التراث الشعبي البحريني التي تضم كافة موضوعات وعناصر التراث الشعبي البحريني، وقد تم إعداد خطة مفصلة لإعداد الموسوعة والانتهاؤها منها في ديسمبر 2008.

وخلال الدورة التدريبية عقدت عدة اجتماعات مع المتخصصين بالمتحف : الأستاذ يعقوب المحرق مدير الثقافة والأستاذ يوسف بومطيع القائم بأعمال مدير الآثار والتراث والأستاذ إبراهيم سند مشرف الدراسات والبحوث، لإعداد مشروع وخطة زمنية لأرشيف الفولكلور البحريني جار تنفيذ الأن.

ويشير المشروع إلى أن متحف البحرين الوطني يشمل بعض المحاولات لتوثيق المادة الفولكلورية، يمكن أن تكون نواة لاستخلاص مصطلحات مكنز وموسوعة الفولكلور، ويقترح أن تتوحد الجهود في العمل للوصول لأفضل نتيجة علمية.

وذلك بتكليف الباحثين بالمتحف بمراجعة مجموعة المصطلحات الخاصة بالتراث الشعبي البحريني الذي قمنا بإعدادها، وفي الوقت ذاته يقوم قسم المقتنيات برصد المصطلحات الخاصة بالمقتنيات والموجودة على بطاقات التسجيل على أن يتم استخلاص البيانات الخاصة بـ: اسم المقتنى - التعريف الخاص به، كما يكلف قسم الأزياء الشعبية المنبثق من قسم المقتنيات باستخلاص وتعريف مسميات الأزياء المختلفة ومناسباتها. أما قسم المخازن فيكلف بعض الباحثين باستخلاص مسميات المقتنيات الموجودة به والتعريف بها وبخاصة المقتنيات غير الموجودة في قاعة العرض.

ترصد الخطة أيضاً برنامج عمل للأبحاث

الميدانية، وذلك بغرض استخلاص المصطلحات الموجودة بهذه الأبحاث والتي لم تنشر بعد مع التعريف بها. ويدخل في هذا الإطار المواد الميدانية الخاصة بمركز التراث الشعبي لدول الخليج، حيث تم الاتفاق على تشكيل لجنة لاستخراج المادة الموجودة بها وتوثيقها. وترتبط فعاليات العمل بإعداد ملفات تشمل كل منها: المصطلح والتعريف به ومكان انتشاره، مثال: ملف الأنوات - ملف عادات الزواج - ملف الحرف - ملف الآلات الموسيقية .. وهكذا. وداخل كل ملف جدول من ثلاث أقسام يشمل البيانات على نحو ما يوضحه المثال التالي :

مكان الانتشار	التعريف بالمصطلح	اسم المصطلح
البحرين	من أدوات تقليب القهوة.	المحمل
البحرين - قطر	الشخص الذي يغوص لجمع المحار...	الغوص

ومن المهم هنا وضع أكبر معلومات ممكنة في خانة التعريف بالمصطلح .. ولا يهم أن يحتل سطر أو عدة فقرات، وإذا تكرر التعريف بالمصطلح من عدة مصادر فإن ذلك يساعد على توثيق المعلومة. كما أنه ومن المهم أيضاً ضبط المصطلح بالشكل مع الاستعانة بمختص لغوي لهذا الغرض كلما أمكن.

التوصيات العربية لتوحيد منهج التوثيق

وخلال عام 2007 تمت عدة لقاءات دولية في أكثر من بقعة عربية، كانت مشاركتنا فيها مرتبطة بهدف رئيسي يتمحور في توحيد المنهج العربي في التوثيق. وقد بدأت لقاءات تونس الدولية الأولى حول التراث الثقافي اللامادي في الفترة من 18 إلى 25 فبراير 2007، والتي عقدت بمدينة المهدية بمشاركة عدة منظمات



عمل دعائي لاجدى الفرق الداعمة للمحافظة على التراث الثقافي
workagencies

دولية بإشراف الدكتور عبد الرحمن أيوب رئيس المعهد الوطنى للتراث بتونس، وقد أوصى هذا المؤتمر فى أكثر من فقرة بتطبيق وإنشاء مكنز الفولكلور العربى. وهو ما أوصت به دولة الإمارات العربية المتحدة فى لقاء أبوظبى فى أبريل من نفس العام. أما اللقاء الثانى فقد كان ضمن فعاليات الجوائز عاصمة الثقافة العربية لعام 2007، حيث عقد الديوان الوطنى للثقافة والإعلام بوزارة الثقافة الجزائرية مؤتمراً علمياً تحت عنوان : الخيمة العربية فضاء للقيم السامية والعيش المشترك بإشراف الدكتور عبد الحميد بو راىو أستاذ الأدب الشعبى ومدير مخبر أطلس الثقافة العربية الجزائرية، وقد كان فى مقدمة توصيات المؤتمر الشروع فى إعداد موسوعة التراث الشعبى البدوى اعتماداً على قواعد مكنز الفولكلور.

قاعدة لتوثيق التراث الشعبى العربى

تعد عملية توثيق التراث الشعبى من أعقد وأصعب العمليات فى دورة حياة المادة الفولكلورية، التى تبدأ - فى تصورنا - بمرحلة الجمع الميدانى ثم مرحلة التوثيق وتنتهى بمرحلة التحليل أو الاستلham. وصعوبة التوثيق ترتبط هنا بتعدد الاجتهادات سواء المؤسسية أو الفردية دون أن يكون هناك قنوات تربط بين هذه الاجتهادات أو الأفكار. ولا نغالى فى القول إذا قلنا أننا حتى هذه اللحظة قد لا نكون على دراية بما يتم من أبحاث أو دراسات منشورة فى كل بلد عربى، بل قد يفاجأ البعض بظهور كتاب لمؤلف عربى قد لا نستطيع مجرد التعرف على تاريخه الأكثر فداحة أننا قد لا نكون على دراية بالمؤسسات المهمة بالتراث الشعبى فى المنطقة العربية، وقد لا نكون على دراية بجميع المؤسسات المهمة فى نفس البلد الذى نعيش فيه. ولذلك فتوثيق التراث الشعبى لا يرتبط فقط بالمادة الميدانية أو المنشورة، بل يدخل فى المنهج ذاته توثيق

أعلام التراث الشعبي، والمؤسسات المهتمة بهذا التراث، والبليوجرافيات والموسوعات والأبحاث والنظريات. وفي إطار توثيق المادة الميدانية لا يرتبط منهج التوثيق بالإطار الموضوعي فقط بل يرتبط أيضاً بتوثيق الإطار الجغرافي لهذه المادة والجامعين الميدانيين، كما يرتبط بالإطار الزمني الذي قد يمتد إلى قرون في تاريخ ثقافتنا العربية حتى مراحل الجمع الميداني الحديثة.

ومن هنا جاء اقتراح خبراء الفولكلور العرب في المؤتمر الذي عُقد حول دور التسجيل وقواعد البيانات في الحفاظ على المعارف التقليدية والفولكلور (القاهرة 11/29-1/12/2005) بضرورة الإسراع بإعداد مكنز الفولكلور العربي معتمداً على المكنز المصري، وذلك تمهيداً لعمل قاعدة معلومات كبرى لتوثيق التراث الشعبي العربي. وبناء على هذا الاقتراح فقد قمنا من خلال فريق عمل بمركز توثيق التراث الحضاري والطبيعي بإعداد دليل مفصل لكيفية توثيق المصطلح العربي، والذي نقمته لكل المعنيين بالتراث الشعبي في المنطقة العربية، حتى يقوم كل بلد عربي باقتراح موضوعات فولكلورية عربية مرتبطة بتراثه (3). ويقوم هذا الدليل على قسمين رئيسيين :

القسم الأول : جمع وتسجيل المصطلحات يدوياً

القسم الثاني : تسجيل المصطلحات في قاعدة المعلومات

ويمكننا تلخيص ما جاء بالدليل من خلال مجموعة من الأسس والقواعد لتوحيد عمليات توثيق المصطلح العربي على النحو التالي :

< الاطلاع العام على بناء المكنز بالقسم المصنف من بدايته حتى نهايته.

< البدء بقراءة كل قسم على حدة والفروع المرتبطة به، ثم تسجيل الموضوعات التي تخص كل دولة في المكان المناسب، مع إضافة شرح مبسط للموضوع الجديد إذا كان ملتبساً أو

يحتاج لتوضيح.

< وضع كل بيان جديد في بطاقة تمهيداً

لإدخالها في قاعدة المعلومات العربية

< عدم الانشغال باقتراح أرقام تصنيفية للمصطلحات التي ستضاف، فالأساس في إضافة مصطلحات جديدة، هو وضعها أمام أقرب رأس موضوع يتبعها داخل المكنز.

< قد يحتاج المصطلح المقترح لإدخاله في أكثر من تصنيف، وهنا يمكن انتخاب أقرب الموضوعات صلة به وتسجيل أرقامها.

< التأكد من تدوين المصطلح بطريقة صحيحة دون أية أخطاء إملائية .

< يفضل إعطاء نبذة توضيحية (تبصرة توضيحية) وهي التي يرمز لها بـ (ت و) لكل مصطلح مقترح في حدود من 10 إلى 30 كلمة.

< إضافة مصطلحات جديدة أو/و إضافة مصطلحات مشابهة بمسميات مختلفة.

ونقدم في الجزء التالي بعض النماذج التطبيقية لإجراء هذه العمليات :

تونس

1-13.01 مراكز الفولكلور

(مركز الفنون والتقاليد الشعبية)

ت و : أسس عام 1965، وهو أحد الأقسام الأربعة التي يشتمل عليها المعهد القومي للآثار والفنون.

السودان

2-15.19 تأثير الأشياء

(شوكة الكثر)

ت و : يعتقد السودانيون أنها تسقط جلد الإنسان عنه.

المملكة العربية السعودية - نجد

3-02.01.31 نفقات الخطوبة

(الكسوة)

ت و : أحد بنود الزواج وهي أن يقوم الزوج بكساء أهل خطيبته وأقربائها إلى أن يصل إلى الدرجة الثالثة من القرابة.

5-02.51 رقصات تقليدية

(رقصة اللبوة)

ت و : من الرقصات المنتشرة بين أهالي المنطقة الشرقية بالسعودية، وتؤدي في شكل جماعي على إيقاعات الطبول، والمؤدون لها واقفون على شكل دائرة.

اليمن

3-25.51 المخدرات

(القات)

ت و : من المواد المخدرة التي يستخدمها اليمنيون، وله مكانة خاصة بين جميع فئات المجتمع في التراث الشعبي اليمني. ولقات طقوس وممارسات خاصة في الاستخدام، ويشاع أنه نبات من الجنة ويتمتع بصفات سحرية، ويتم تعاطيه بالمضغ.

الكويت

4-09 الشعر الشعبي

(التحميدة)

ت و : يطلق عليها أيضاً "الختمة"، وهي قصيدة دينية تعبر عن حمد الله وشكره، تبدأ بحمد الله والثناء عليه، ويردد الحاضرون كلمة "أمين" مع كل مقطع أو شطرة.

سوريا

5-09.03.31 حلي الرأس

(المرسلة)

ت و : قطع ذهبية تحلى بها المرأة أعلى الرأس والظهر بسلسلة طولها حوالي المترين، توضع على لفتين .

وقد تواجهنا بعض رؤوس الموضوعات التي لها مثيلاتها في بلدان عربية أخرى، غير أنها تتخذ مسميات مختلفة مثل :

< (ليلة النصف من شعبان) = الشعبانية

< (المشاهرة) = المدارس

< رقصة شعبية بالجنوب الجزائري

< (الخلخال) = الحجل

< (حرز) = حروز

وقد تحتاج عملية التوثيق لإضافة مصطلحات رئيسية وفرعية كاملة في بعض الأقسام، مثال :

6-02 المهن الشعبية

يحتاج هذا القسم لإضافة مهن جديدة منتشرة في العالم العربي، مثل مهنة الفوص، ومن ثم يفضل عمل المصطلحات الرئيسية والفرعية لها بشكل هرمي، على النحو التالي :



الاجتماع التأسيسي لمركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية عام ١٩٨١ الذي تم إعلانه عام ٢٠٠٥

وعلى هذا النحو نقوم الآن بعمل قاعدة معلومات الفولكلور العربي الذي نأمل أن تكون خطوة في حركة العلم وتوثيقه. ونشير في هذا الإطار إلى أن توحيد المصطلح العربي في قاعدة المعلومات هو أمر يرتبط بمنهجية التوثيق، حيث أن هذا المنهج قادر على ربط جميع المصطلحات المتشابهة بعضها البعض، في علاقاتها الموضوعية والمكانية والزمانية أيضاً. كما تدخل الثقافات الخاصة بالإحالات من المصطلحات غير المستخدمة إلى المصطلحات المستخدمة لتمنحنا مساحة مشروعة لإدخال جميع المصطلحات على اختلاف نطقها أو وظيفتها أو انتشارها الجغرافي. فالهدف الأساسي أن توفر للقاء بعملية التوثيق أداة يعتمد عليها في توثيق ما لديه من مادة ميدانية أو منشورة بجميع وسائطها. وفي الوقت ذاته يستطيع أي باحث أو

الفهرس

- القائمون على الفهرس
- السيووب
- التواخذة
- الغاصمة
- سيويا
- الرضيف
- التهاب
- أدوات الفهرس
- الزبيل
- الشماثيل
- دينين
- طرق الفهرس
- الحجارى
- الإيذه
- الرؤاس

مبدع أن يعثر على مادة بعينها كاملة جاهزة للتحليل العلمى أو الاستلham الفنئ ..
غير أننا لايمكننا حسم هذه العمليات إلا من خلال دورات تدريبية مكثفة
للمتخصصين فى مراكز الأبحاث والمتاحف والمعاهد والهيئات المعنية بتوثيق التراث
الشعبى العربى، وهى الخطوة العملية التى نحاول إنجازها فى الوقت الراهن لتخريج
جيل قادر على التوثيق العلمى من خلال أداة علمية موحدة.

6 - الحماية الفكرية للقولكلور

لازالت الرؤية الدولية لمفهوم توثيق القولكلور مرتبطة خلال ربع القرن الماضى
وحتى الآن بقضية حماية التراث الشعبى، وكان من أهم ما أنجز فى هذا الإطار
الاتفاقية الدولية لصون القولكلور - اليونسكو 1987 - والمؤتمر العام الذى عقده
اليونسكو فى باريس من أكتوبر إلى نوفمبر 1989 والذى أوصى بالعديد من البنود
المهمة فى هذا الشأن والتى من بينها :

أ - إجراء حصر على المستوى الوطنى للمؤسسات التى تهتم بالقولكلور بغية
إدراجها فى سجلات إقليمية وعالمية للمؤسسات المعنية .

ب - إنشاء نظم للتحديد والتسجيل (الجمع والفهرسة والتتوين) أو تطوير النظم
القائمة عن طريق إصدار أدلة، وأدلة الجمع الميدانى، وفهارس نموذجية، الخ. وذلك
نظراً للحاجة إلى التنسيق بين نظم التصنيف التى تستخدمها المؤسسات .

ج - تنشيط عملية إعداد نظام موحد لتصنيف القولكلور من خلال إعداد مخطط
عام لتصنيف القولكلور بهدف تقديم التوجيه على المستوى العالمى، ومن خلال إعداد
سجل تفصيلى للقولكلور، ومن خلال إعداد نظم إقليمية لتصنيف القولكلور، ولا سيما
عن طريق مشروعات رائدة إقليمياً (4)

وقد تنامت الحاجة إلى توثيق وحماية القولكلور فى مطلع القرن الواحد والعشرين،
وظهرت الحاجة إلى تشريع القوانين الخاصة بالحماية الفكرية. وكان من أهم ملامح
تلك الفترة - فى مصر - ظهور القانون رقم 82 لسنة 2002 بإصدار قانون حماية
حقوق الملكية الفكرية (5). وقد ورد فى (المادة 138) من الكتاب الثالث (فقرة
4) تعريفاً لموضوعات القولكلور التى تخضع لقانون الحماية الفكرية، تحت عنوان
"القولكلور الوطنى"، والذى عرفه المشرع بأنه "كل تعبير يتمثل فى عناصر متميزة
تعكس التراث الشعبى التقليدى الذى نشأ أو استمر فى جمهورية مصر العربية، وبوجه
خاص التعبيرات التالية :

(أ) التعبيرات الشفوية مثل : الحكايات والأحاجى والألغاز والأشعار الشعبية وغيرها
من المأثورات .

(ب) التعبيرات الموسيقية مثل: الأغانى الشعبية المصحوبة بالموسيقى .

(ج) التعبيرات الحركية مثل: الرقصات الشعبية والمسرحيات والأشكال الفنية والطقوس.

(د) التعبيرات الملموسة مثل: منتجات الفن الشعبى التشكيلى وبوجه خاص الرسومات
بالخطوط والألوان، والحفر والنحت، والخزف، والطين والمنتجات المصنوعة
من الخشب أو مايرد عليه من تطعيمات تشكيلية مختلفة، أو الموزايك أو المعدن
أو الجواهر، والحقائب المنسوجة يدوياً، وأشغال الإبرة، والمنسوجات، والسجاد،
 والملبوسات.

(ه) الآلات الموسيقية
(و) الأشكال المعمارية

كما أشارت (المادة 142) صراحة إلى أن الفولكلور الوطني يعتبر ملكاً عاماً للشعب، وتباشر الوزارة المختصة عليه حقوق المؤلف الأدبية والمالية وتعمل على حمايته ودعمه. وبعد عام واحد من ظهور قانون حماية حقوق الملكية الفكرية في مصر، ظهرت في باريس اتفاقية دولية بشأن حماية التراث الثقافي غير المادي (6). وقد حددت هذه الاتفاقية الكثير من المحاور المهمة والمرتبطة بأهداف صون التراث غير المادي والمفاهيم الواردة بها، وأجهزة الاتفاقية، والدول الأطراف، وانتخاب الدول الأعضاء في اللجنة الدولية الحكومية لصون التراث الثقافي غير المادي، ومهام هذه اللجنة والمساعدات الدولية وصندوق التراث الثقافي غير المادي ..إلخ. وتشير (المادة 1) إلى أهداف الاتفاقية والتي تسعى إلى :

- (أ) صون التراث الثقافي غير المادي
 - (ب) احترام التراث الثقافي غير المادي للجماعات والمجموعات المعنية وللأفراد المعنيين .
 - (ج) التوعية على الصعيد المحلي والوطني والدولي بأهمية التراث الثقافي غير المادي وأهمية التقدير المتبادل لهذا التراث .
 - (د) التعاون الدولي والمساعدة الدولية.
- وتعرف الاتفاقية مصطلح "التراث الثقافي غير المادي" بأنه "الممارسات والتصورات وأشكال التعبير والمعارف والمهارات - وما يرتبط بها من آلات وقطع ومصنوعات وأماكن ثقافية - التي تعتبرها الجماعات والمجموعات، وأحياناً الأفراد، جزءاً من تراثهم الثقافي. وهذا التراث الثقافي غير المادي المتوارث جيلاً عن جيل، تبذعه الجماعات والمجموعات من جديد بصورة مستمرة بما يتفق مع بيئتها وتفاعلاتها مع الطبيعة وتاريخها، وهو ينمى لديها الإحساس

بهويتها والشعور باستمراريتها، ويعزز من ثم احترام التنوع الثقافي غير المادي الذي يتفق مع الصكوك الدولية القائمة المتعلقة بحقوق الإنسان، ومع مقتضيات الاحترام المتبادل بين المجموعات والأفراد والتنمية المستدامة. وعلى ضوء هذا التعريف يتجلى "التراث الثقافي غير المادي" بصفة خاصة في المجالات التالية :

- (أ) التقاليد وأشكال التعبير الشفهي، بما في ذلك اللغة كواسطة للتعبير عن التراث الثقافي غير المادي .
- (ب) فنون وتقاليد أداء العروض .
- (ج) الممارسات الاجتماعية والطقوس والاحتفالات.
- (د) المعارف والممارسات المتعلقة بالطبيعة والكون.
- (هـ) المهارات المرتبطة والفنون الحرفية التقليدية.

ويقصد بكلمة "الصون" التدابير الرامية إلى ضمان استدامة التراث الثقافي غير المادي، وبما في ذلك تحديد هذا التراث وتوثيقه وإجراء البحوث بشأنه والمحافظة عليه وحمايته وتعزيزه ونقله، لا سيما عن طريق التعليم النظامي، وإحياء مختلف جوانب هذا التراث. وبشأن صون التراث الثقافي غير المادي على الصعيد الوطني أكدت الاتفاقية في (المادة 12) تحت عنوان "قوائم الحصر" على أن تقوم كل دولة طرف بوضع قائمة أو أكثر لحصر التراث الثقافي غير المادي الموجود في أراضيها، ويجرى استيفاء هذه القوائم بانتظام.

ولسنا في حاجة بعد هذا العرض إلى التأكيد على أن المؤسسات الدولية وعلى رأسها اتفاقية اليونسكو تؤكد جميعها على أهمية عمل قوائم حصر للتراث الثقافي غير المادي، واهتمام اليونسكو أيضاً بإنشاء نظم للجمع والفهرسة والتدوين بغرض التنسيق بين نظم التصنيف التي تستخدمها

المؤسسات.. وأتصور أننا في حاجة إجبارية – ولا أقول ضرورية – أن نكثف الجهود في هذه المرحلة من تاريخ حركة الفولكلور العالمي لتوثيق تراثنا الشعبي العربي. حتى يتمكن لنا الحديث عن الحماية الفكرية لهذا التراث. فنحن نمتلك الآن المنهج ونمتلك الأفكار ونمتلك السواعد العلمية القادرة على المعطاء على مدى الرقعة العربية، ونمتلك الإمكانيات التكنولوجية المتقدمة. وأزعم أننا إن لم نتخذ هذه الخطوة الآن فسوف ننظر في المستقبل إلى هويتنا الثقافية وقد سجلت في أرشيفات أخرى تزعم ملكيتها لها دون أن يكون لدينا أداة علمية رقمية تقول للعالم: هذه هي ثقافتنا الشعبية. ومن ثم فقضية التوثيق هنا قد تجاوزت نطاق البحث العلمي والإبداع إلى كونها قضية سياسية تهتم بحماية هوية شعب يمتد تراثه إلى آلاف السنين.

المراجع

- (1) مصطفى جاد. أرشيف الفولكلور العربي : دراسة تحليلية ورؤية مستقبلية. - ص 255 : 306. - في : المأثورات الشعبية في مائة عام. - ج 1. - القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2002. - (سلسلة أبحاث المؤتمرات، 10). - (أقيمت الدراسة في مؤتمر المأثورات الشعبية في مكة عام. - الفترة من 14 - 18 يناير 2001. - القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة (لجنة الفنون الشعبية)، 2001)
- (2) لاجتماع للخبراء العرب حول دور التسجيل وقواعد البيانات في الحفاظ على المعارف التقليدية والفولكلور (القاهرة 29، 30/ 11 - 1/ 12/ 2005). - القاهرة : المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، والمنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة، ومركز توثيق التراث الحضاري والطبيعي، 2005. - 2 مج.
- (3) أنظر دليل إعداد مكنز الفولكلور العربي : دراسة غير منشورة، وثائق مركز توثيق التراث الحضاري والطبيعي - مكتبة الإسكندرية، 2006
- (4) محمد الجوهري. حماية التراث الشعبي : دور مستقبل علم الفولكلور. - للفنون الشعبية. - ع 59/58 (يناير-ديسمبر 1998). - ص 20
- (5) الجريدة الرسمية العدد 22 مكرر في 2/ 6/ 2002
- (6) اليونسكو. اتفاقية بشأن حماية التراث الثقافي غير المادي. - باريس: اليونسكو، 2003. - (MISC/2003/CH/14 REV).
- (7) قمنا بجمع الصور الخاصة بالجزائر والمغرب، أما صورة سوريا فقد استعانا بموقع ذاكرة الريف السوري. كما استعانا بمو



الحكايات الشعبية الروسية نموذجا

مظاهر التمييز ضد المرأة في الحكايات الشعبية

أينما وُجدت الحضارات، وُجدت حكايات تروى للأطفال. ورواية القصص لم تكن وسيلة لراحة وتسليّة الطفل فحسب، بل لتلقينه المعايير الاجتماعية للأمة التي ينتمي إليها.

يوسع الحكايات أن تنقل التاريخ والتقاليد، ممثلة في رموز التواصل، وهذه الحكايات يحفظها الأطفال عن ظهر قلب ويتكرونها إلى الأبد. وبالمقابل، عندما يكبر هؤلاء الأطفال ويصبحوا آباء وأمّهات، يعيدون رواية القصص المصيبة إلى أطفالهم.

يتعلق الأطفال بشخصياتهم المفضلة، خاصة تلك المصيبة إلى نفوسهم، ويحاولون محاكاة أفعال تلك الشخصيات. ومن هذه الحكايات يتعلم الأطفال السلوكيات المناسبة، والدور الذي يجب أن يُلعب به في المجتمع.

بريغاتي مغواير - ترجمة: عبدالقادر عقيل

المترجم: روائي وكاتب من البحرين

بالنسبة للأطفال فإن أفعال هذه الشخصيات، سواء أكانت طيبة أم شريرة، هي مقبولة جداً عندهم. ويوسع المعتقدات الثقافية، عبر هذه الحكايات، أن تنتقل من جيل إلى آخر. ويمكن للوسائل الاجتماعية التي تنقل المعرفة، أن تستخدم للتأثير في عقول الأطفال، وفي التأكيد على استمرارية هيمنة جنس على آخر.

ومن الواضح أن جنس النساء هو الذي ابتلى بالدروس المستفادة من الحكايات الشعبية. فهذه الحكايات استخدمت لاستمرارية العادات الثقافية السائدة التي تحافظ على تابعة المرأة للرجل.

معظم الحكايات الشعبية تدعم مفهوم التسلط البطريركي، وهذا ما يمكن تلمسه في نوعيات وخصائص الشخصيات النسائية التي تسردها الحكايات الشعبية. تطرح الحكايات المرأة الطيبة بوصفها امرأة صامئة، سلبية، غير طموحة، جميلة، خضبة، وتسعى للزواج. وتطرح الحكايات بشكل غير مباشر تحذيراً للفتيات الصغيرات فيما ستؤول إليه أوضاعهن إن هن اخترن عرض الجوالب غير الأنثوية، وهكذا يتم تلقين الفتيات الصغيرات بأن أي مسعى لتحقيق أهداف خارج نطاق العائلة يعد انحرافاً أخلاقياً، وينطبق الحال إن اختارت الفتاة أن تكون مهيمنة أو صريحة أمام الرجل.

عبر الأنوار المرسومة للمرأة تحاول الحكايات الشعبية أن تقنع القارئ بحقيقة بأنه من الأفضل للمرأة أن تكون تابعة وذليلة. وهذه الحكايات توسم المرأة بالضعف، والسلبية، والانقياد لعواطفها.

هذه الخصائص النسبية لجنس النساء كرسّت الاتهام بخضوع المرأة في أذهان الفتيات الصغيرات وضرورة استمرارية هيمنة المجتمع الذكوري وتسلطه.

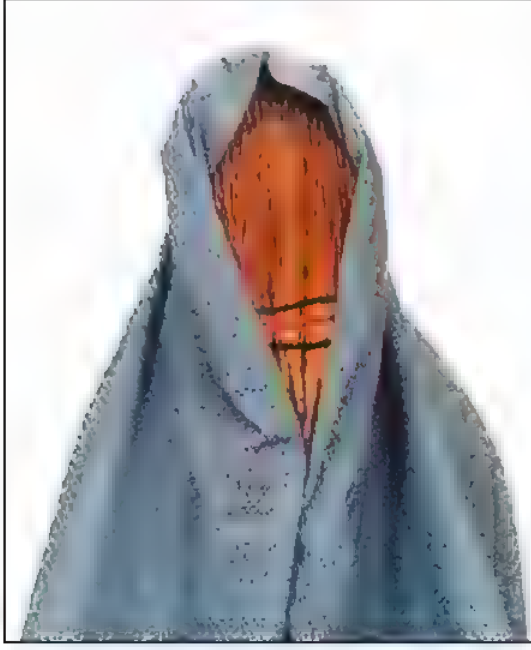
الصمت هو الثيمة الواضحة للتمييز ضد المرأة في الحكايات الشعبية، فمن الخطأ أن نتحدث المرأة وفقاً لرغبتها، أو أن تبدي رأيها في موضوع ما، فمثل هذا الأمر يضع الزوج في إحراج، واجتماعياً تبدو المرأة في هذه الحالة مرتبطة بعصبة الساحرات والقوى الشريرة. وبمعنى آخر فالحديث الشفوي يعتبر فعلاً شريعياً.

المرأة العاقلة في الحكايات الشعبية لا تتحدث حتى يتم التحدث إليها، أو أن تعطى الإذن للكلام، وفي كل الظروف لا يسمح لها بالتحدث مع أي شخص آخر. في حكاية (كيف أطعم للزوج زوجته حكايات شعبية) نرى الزوج يضرب زوجته ضرباً مبرحاً عندما تحاول مجادلة ومقاطعة صديقه الذي يحكي الحكاية، رغم أن الزوج حذرهما من عدم مقاطعته. هذا تحذير للفتيات لمخاطر التحدث دون إذن.

في الحكايات الشعبية لا يحق للمرأة أن تتحدث وفقاً لرغبتها، ولا أن تأخذ المبادرة وتفسر عن موضوعات معينة: (هي لا تطرح سؤالاً واحداً، وعجزها يقودها دائماً إلى اليكاه). مثل هذه الجمل تتكرر في الحكايات الشعبية وتؤكد على أنه لا أهمية لما يمكن أن نقوله المرأة.

في حكاية (النمل وابنة التاجر) نكتشف أهمية المرأة الصامئة، فالملك يستفسر عن أخلاق أخت التاجر التي ستكون زوجته وملكة البلاد، وما أن يسمع جواب التاجر بأنها (هادئة وعفيفة كاليمامة) يقول الملك (ستصبح ملكة البلاد).

أهمية المرأة الصامئة تأتي من الارتباط القوي بين الكلام والقوة. الكلام في الحكايات الشعبية مرتبط بشكل أساسي بالسلطة، والأشخاص الذين يمتلكون السلطة،



الفنلة: Shadi Ghadirian

بمشقة، وأن تعيش في حزن حتى يأتي الفارس بدرعه البراق ويحررها. يمكن أن نذكر حادثتين من حوادث الخضوع في حكاية (البطل معدوم الرجلين والبطل معدوم البنين).. ترى الأخت وهي تتحمل ظلم التنتين الطائر الذي يزورها يومياً، ولا تتخلص منه إلا بعد أسبوع حين يعود أخوها من رحلة الصيد، وهي في هذه الأيام لا تحاول الاختباء، أو الهرب، أو حماية نفسها، أو محاربة التنتين من أجل إنقاذ نفسها، انها تنتظر باستسلام عودة منقذها. هذا يؤكد وجهة النظر القائلة أن النساء هن ضعيفات ولا حول لهن، ولا يستطعن أن يأخذن أي مبادرة للاستمرار.

وحين تحاول الأميرة أن تتخذ زمام المبادرة، والتخلص من وضعها المقيت، بأن تترك الأمير، وتقطع قدم إيفان العاري أثناء هروبها. رغم هذه المحاولات إلا أن الذكر يهيمن عليها في نهاية الأمر.

انها تعاقب على محاولاتها الفاشلة هذه،

وعادة ما يكونون ذكوراً. رغم أن بعض النساء يملكن قوة الكلام في الحكايات الشعبية، إلا أنهن نساء غير مستقيمات، ومعظمهن ينتمين إلى فئة الساحرات أو المشعوذات اللاتي يسيطرن على الجميع بقدرتهن على الكلام. فالمرأة في الحكايات الشعبية التي تملك قوة الكلام، تصبح مثل الساحرة، التي تستطيع أن تسحر كل أعدائها وتجعلهم ضعفاء عاجزين. هذه المرأة بالقوة التي تملكها في الكلام تعتبر شريرة، والرجل لا يمكن السيطرة عليها، أو التحكم كلياً فيها إلا إذا منعها من الكلام.

المظهر الثاني في الحكايات الشعبية للتمييز ضد المرأة يتمثل في إضفاء صفة الخضوع، فالأنثى لا تستطيع أن تنقذ نفسها من الأذى أو الأوضاع الخطرة، هي بحاجة إلى الذكر الذي يستطيع أن ينقذها. وأية ثقة في نفسها أو حقوقها ستبدو عملاً خاطئاً في الحكايات الشعبية. ومع ذلك على المرأة أن تتحمل حياتها



و ايفان يويخها بعنف وهو يمسك " ضفيرتها ويسحبها إلى الساحة " حتى تبدي ندمها وتقسم أن تطيع زوجها في كل شيء.

مرة أخرى هذه القصص تقوم بتحذير الفتيات الصغيرات من النتائج الوخيمة للعصيان والتفكك الزائدة بالنفس. وظيفة المرأة لا تتضمن تحصين وضعها، وليس هناك من مبرر لأن تلأذ دور الذكر الفعّال، ومع ذلك بغض النظر عن الظروف المحيطة بها لا بد من المحافظة على خضوع المرأة للرجل.

تحذير آخر موجه إلى الفتيات الصغيرات عبر الحكايات الشعبية من طموحها ورغبة في امتلاك القوة أو مراكز صنع القرار. ففي الحكايات الشعبية المكان الوحيد الذي يصلح للمرأة هو بيتها. أما أن تكون في موقع المسؤولية فهو خطأ غير مقبول. فمسئولياتها الكبيرة يجب أن تكون في المحافظة على البيت وخدمة الزوج. المرأة الطموحة هي التي تضع رغباتها في امتلاك السلطة على حساب حاجات زوجها ومسئولياتها تجاه بيتها.

في حكاية (رئيسة البلدية) نرى حكاية صعود وسقوط زوجة طموحة لتتولى السلطة. الزوجة تطلب من زوجها أن يتم انتخابها كرئيسة للبلدية، فيتحدث زوجها مع الشيوخ فيقررون أن يلقتها درساً لا تنساه، فهي غير مناسبة لتكون رئيسة. وتبدأ في اقتراف الكثير من الخطايا " تشرب النبيذ مع الفلاحين، وتقبل الرشاوى"، وحين يجيء الوقت لجمع الضرائب فهي لا تتمكن من جمعها في الوقت المحدد. وهكذا، فهي تفر إلى بيتها للاختباء، وعلى الرغم من محاولاتها لإخفاء نفسها في مخزن الحبوب، إلا

أن الزوج يكتشف أمرها ويضربها ضرباً مبرحاً " يبدأ في ضربها بالسوط " ، والمرأة تصرخ من الألم. ومنذ ذلك اليوم هي لا تفكر في امتلاك السلطة أو أن تكون في موقع التأثير، ولم تعد تعصي زوجها.

هذه الحكاية تبين المرأة بوصفها عاجزة أن تدبر موقعاً سياسياً، مثلما هي ضعيفة في مقاومة اغواءات الشر. لا شعورياً، هذا تحذير من عصيان الزوج، لأن هناك ستكون نتائج وخيمة. الرسالة أيضاً موجهة إلى الذكور بأن المرأة حمقاء جداً وغير قادرة على اتخاذ القرارات التي سوف تؤثر على مجموعة كبيرة من الناس.

مرة أخرى المرأة هي إنسانة ضعيفة، وديعة، ولا يمكن أن تكون قوية. أما طموحات المرأة في الحصول على منصب أعلى في مجتمعها فهو لن يجلب سوى العار على زوجها، وتصبح أضحوكة في مجلس الذكور، الذين لا يعتقدون بوجود امرأة مؤهلة، عاملة، ومؤثرة في أي موقع سياسي. مرة أخرى، الذكور يحتفظون بالمرأة في أوضاعها الدنيا، وبذلك لا يسمح لها الحصول على قوة كافية للتأثير وخلق التغيير.

الجمال هو مظهر آخر من مظاهر التمييز في الحكايات الشعبية، ففي كثير من الثقافات يعد الجمال أساس الكثير من القرارات، فعادة الكائن الجميل هو المفضل على الكائن القبيح أو الكائن البيتي للحصول على الحظوة أو الثروة، نفس الشيء ينطبق في الحكايات الشعبية.. الفتيات الجميلات يتزوجن شخصيات من الطبقة الاجتماعية العليا، في حين لا تحصل القبيحات على هذا الشيء. الجمال مرتبط بالذكاء، والقدرة، والعطف، والجدارة، والمبادئ الأخلاقية. على سبيل المثال، نرى الفتاة الشابة الجميلة العذراء المستقيمة تتزوج من الأمير الوسيم القوي والثري بينما أختها غير الشقيقة تخسر نتيجة لأفعالها الشريرة.

وظفت ديزني هذه الفكرة لسنوات طويلة في الحكايات المشهورة التي نقتنها مثل (سندريلا)

. الرابط بين الجمال والقدرة تتضح في حكاية (بالاداك بورسيسيفتش) حيث السلطان التركي يحاول إلقاء القبض على أحد المجرمين، ابنته الكبرى تطلب منه الإذن لإلقاء القبض عليه بنفسها، وتقول (امنحني بركاتك وأمر باختيار تسعة وعشرين عذراء من أجمل بنات المملكة، وأنا بنفسى سأكون الثلاثين، وسنذهب لتمضية الليل في الخيام لنلقي القبض على المجرم، هي تطلب باختيار الفتيات الأجمل في البلاد، كما لو أن الفتيات القبيحات لا نكاه عندهن ولا قدرات للقبض على المجرم. هناك قيم هائلة حول الجمال في حكاية (الفجر، والمساء، ومنتصف الليل) حيث تروى الحكاية الشعبية قصة ملك عذبة ثلاث بنات لا نظير لهن في الجمال، يسجنهن في القبو ويضعهن تحت المراقبة طيلة اليوم، فهن مثل الكنز بالنسبة إليه. هو يرفض أن تمس أجسادهن أشعة الشمس، أو أن تهب الرياح عليهن، مثل هذه القصة تؤكد على فكرة أن الجمال ثروة يجب المحافظة عليها، ويبدو الجمال الاستثنائي السبب الوحيد الذي يجعل الملك يحب بناته. ويمكن أن نستنتج من هذه القصة بأن الفتيات القبيحات لا يستحقن مثل هذا الحب، ولا يستحقن محاولة الجنود الشجعان لإنقاذهن من أي خطر. هذا يؤكد على الإذلال للصورة الخارجية للمرأة.

مثل هذا التأكيد على الصفات السطحية للمرأة من أجل سعيها للزواج، المرأة يجب أن تتأكد من انها جذابة ومثيرة، حتى تحصل على المحبة من طالب الزواج، فإذا كانت غير قادرة على نيل اهتمام الذكر، فهي لن تحصل على الزوج المناسب، ولن تحقق هدفها الحقيقي في الحياة.

تهدف المرأة إلى الزواج لتكون سيدة البيت. فمكانها هو في البيت تطبخ للزوج، هذا هو الانجاز النهائي للفتاة: أن تكبر وتجد زوجاً وسيماً للزواج منه وتعيش سعيدة حتى نهاية عمرها. هكذا تطرح الحكايات الشعبية في نهاياتها السعيدة. تكافح الفتاة وتنتصر بعد حصولها على

رجل ثري ينقذها ويكافئها بالزواج. وطبقاً للحكايات الشعبية فيبعد أن تتزوج المرأة تقع عليها مسئولية أخرى هي أن تنجب أطفالاً أصحاء. في حكاية (الشجرة التي تغني والظائر الذي يحكي) يختار الملك زوجته من عنراء تعدده بإيجاب ثلاثة أطفال، رغم انه نظرياً يستطيع الزواج من أية امرأة يختارها. الملك يلتصت ويستمتع إلى فتاة شابة تقول (أتمنى الزواج من الملك نفسه، لأنجب له ولدين وابنة واحدة) الملك يتزوجها لوعدها بإيجاب وريث للعريش دون النظر إلى مستوى ذكاتها أو شخصيتها. أن قدرتها على إيجاب أطفال أصحاء هو الأهم. وبذلك تؤكد الحكاية الشعبية أن مكانة المرأة في بيتها لتتولى الأعمال الروتينية، أما المهارات التي قد تكون تمتلكها فلا أهمية لها، المهم أن تكون امرأة مطيعة.

هناك عدد غير محدود من القصص والحكايات انتقلت من جيل إلى آخر، هذه الحكايات هي ضرورية وحيوية لاستمرارية العادات والقيم الثقافية، فهي تربط الماضي بالمستقبل، ويمكن الاستفادة منها في الترفيه والتعليم، وغالباً ما تجمع الكبار مع الصغار، وهي تستطيع أيضاً أن تعلم الأطفال دروساً مهمة عن الصواب والخطأ، والأخلاق الطيبة والأخلاق الشريرة. ومع ذلك فهي تعكس النظرة السلبية تجاه المرأة، ومن الصعب تجنب التمييز ضد المرأة لأنها كانت تناسب الزمان الذي رويت فيه، وحين تعاد في زمننا الحالي فإن الراوي يدمج بعضاً من معتقداته/معتقداتها في الحكايات.

لقد تطورت الحكايات الشعبية في الشكل والمضمون لتعكس المجتمع الحالي وقيم الزمن الحالي، ولكن لسوء الحظ فإن المرأة هي التي يجب أن تعاني من استمرارية هذا التراث. لقد تغير دور المرأة في الثقافة المعاصرة، وحكاياتنا الشعبية بدأت تتلمس التغييرات في القيم الاجتماعية، شركة ديزني على سبيل المثال بدأت مؤخراً تقدم حكايات شعبية مثل (مولان)، حيث البطلة الأنثى وهي تتحدى إجحاف بلاده ، فهي الثقافة الصينية لا يسمح للمرأة الانضمام إلى الجيش، والقتال جنباً إلى جنب الرجل، ومع ذلك، فهي تقاقل، وفي النهاية تحظى بالكثير من التقدير لانجازاتها. جدها يقدر شجاعته ويفتخر بعصيانها، على النقيض التام من الضرب المبرح الذي نالته المرأة في الحكايات الشعبية الروسية بعد عصيانها لزوجها. هذا التغيير في بنية الحكاية الشعبية تبين لنا أن الثقافة قابلة للتغير إلى الأفضل، ومع ذلك، فالمجتمع يجب أن يبذل جهداً للتعرف على مظاهر التمييز ضد المرأة التي تتضمن في المنتجات الثقافية مثل الأفلام وللقصص. ويجب أن يقبل المجتمع التغيير في القيم الاجتماعية ويعكس هذا التغيير في الأعمال الفنية المعاصرة، مما يمكننا من استئصال الأفكار السلبية عن المرأة التي وجدها في الحكايات الشعبية الروسية على سبيل المثال.

المصادر

- إلكسندر أفكاسيف - الحكايات الشعبية للروسية - 1973.
- روث بوتيهير - المرأة الصامتة في حكايات غريم - 1986.
- مارسيا ليرمان - يوماً ما سيوصل أميري - 19

المعتقدات الفلكية ويختار ظاهرة السحر

صبري مسلم حمادي

كاتب عراقي مقيم في اليمن

لا ريب في أن استمرار بعض الممارسات السحرية مطلع هذا القرن الواحد والعشرين مما يثير الاستغراب، لأنَّ إنسان هذا العصر يفترض أن يكون خلاصة لمسيرة إنسانية طويلة وإن ذهنه قد نما وبما يتناسب مع إنجازاته التكنولوجية الهائلة قياساً بعصر الأحيوات البدائية وتفكير الإنسان الأول الذي قد يطلق عليه بعض علماء الأنثروبولوجيا تسمية الإنسان البدائي الذي يمثل مرحلة سابقة لظهور الإنسان المتحضر وأساليب تفكيره وتنوع إنجازاته في حقول المعارف الإنسانية كافة وعلى كل صعيد مما يميز هذا العصر ويعطيه فرادة لا مثيل لها ويجعل له كياناً لا يشبهه أي كيان لأي عصر آخر.

وإذا كان المنطق العلمي يعدّ سمة مهمة من سمات إنسان هذا العصر - وكما يفترض أن يكون - فإنّ الإنسان الأول لم يكن بهذا القدر من الادراك بحيث يربط بين الأسباب ومسبباتها ونتائجها. لذلك فهو ينطلق من منطق الخاص الذي نعدّه اليوم أساساً لنشوء السحر. وفي لسان العرب تردّ مادة سحر بمعانٍ شتى منها: ما لطف ودقّ من الأشياء والأفكار ومنها: البيان ومنها أيضاً ما تؤخذ به العين حتى يظن أن الأمر كما يُرى وليس الأصل على ما يرى، لذلك فإنّ السحر قد يعني الخديعة والفساد لأنّ الطعام المسحور هو الطعام الفاسد، ولكنّ الساحر قد يأتي رديف العالم (1) وما من شك في أن ابن منظور يسجل في معاني السحر هذه رؤية لاحقة لمفهوم السحر وهي رؤية حضارية في حينها تحنّز من السحر وتعدّه من الأعمال التي يقترب فيها الإنسان من الشيطان وبمعونة منه ومن أعوانه يحصل السحر (2).

ولا مناص من سرد الأمثلة المعبرة عن تلك المرحلة الموهلة في القدم حيث تسود الأسطورة ويحضر المنطق السحري المصاحب لها. فالإنسان الأول حين يعمّ الجنب ويشيع الجفاف يقلّد عملية نزول الغيث وحلول الخصب وذلك بحركات تمثيلية وبطقوس طريفة كأن يصبّ الماء على جسده مشفّعاً هذا بحركات تمثيلية ترمز إلى محاكاة تجمع الغيوم والسحب، وقد يقلّد أصداً أصوات الرعد وهيئة البرق. ويستدلّ العالم (الانثروبولوجي) "تايلور" على هذا بأن بعض الشعوب الأوربية ما تزال و إلى وقت قريب نسبياً تمارس شيئاً من هذا. فحين يحزّ الغيث ويندر الخير المرتبط بهطوله فإنهم "يقيمون حفلاً غنائياً راقصاً ويأتون أثناء ذلك بفتاة صغيرة يلبسونها ثوباً مصنوعاً من أوراق الشجر والزهور ثم يصبّون عليها مقادير كبيرة من الماء لاستئزال المطر" (3) وفي هذا إشارة إلى بقايا ذلك الطقوس الأسطوري البعيد ورواسبه. إنّ الإنسان الأول ولقصور تجربته

التقنية وطفولته الذهنية يجد في عملية تقليد الظواهر الطبيعية حلاً لصراعه معها وأسلوباً يجعلها فيه تستجيب لارادته، فإذا كثّر المطر حدّ الفيضان فانه يلجأ إلى نقيض الماء (النار) رغبة منه في إيقاف المطر وخوفاً من عواقب الطوفان. وهو يلجأ إلى حركات تمثيلية أخرى ترمز إلى تلك الرغبة.

ويورد جيمس فريزر في كتابه الشهير الغصن الذهبي (4) خاصة وفي كتابه الآخر "الفولكلور في العهد القديم" (5) حشداً غزيراً من الممارسات والطقوس البدائية ذات الطابع السحري وهي قائمة على الأساس الذهني ذاته وهو التشابه أو المماثلة بين العمل المراد تحقيقه والتقليد السحري الذي يمارسه الإنسان الأول. فإذا "حلّلنا مبادئ الفكر الذي يقوم عليها السحر فانه يحتمل أن نجدها تنحصر في مبدئين اثنين الأول: هو أن الشبيه ينتج الشبيه أو أن المعلول يشبه علته. والثاني: هو أن الأشياء التي كانت متصلة بعضها ببعض في وقت ما تستمرّ في التأثير بعضها في بعض من بعيد بعد أن تنفصل فيزيقياً. ويمكن أن نسمي المبدأ الأول قانون التشابه وأن نسمي المبدأ الثاني قانون الاتصال أو التلامس" (6). إذن فثمة نمطان من السحر أولهما ما أشرنا إليه من محاكاة نزول المطر أو إيقافه وما جرى مجراهما. وهو الذي يمكن أن يدعى بـ(السحر التشاكلي) أو سحر المحاكاة، وهو القائم على قانون التشابه والنمط الآخر: السحر الاتصالي أو التلامسي المستند إلى قانون الاتصال أو التلامس.

ولغرض توضيح النمط الثاني من السحر (السحر الاتصالي) نورد أن الإنسان الأول حين يعجز عن الفكّ بأعدائه فانه يبحث عن بقايا وأجزاء يقتنصها من أعدائه قد تكون خصلة شعر أو قلامة ظفر أو رداء كان يستر به جسده. المهم أن يكون هذا الجزء ملاصقاً لجسد العدو، حيث يتمّ حرقه وتمزيقه فيحترق قلب العدو كما يعتقد الإنسان الأول - وتمزّق أحشائه ويصيبه

الضرر ذاته الذي أصاب الأجزاء الملامسة لجسده. وقد يكون اسم الشخص عرضة للممارسة السحرية من نمط السحر الاتصالي كأنه بديل لصاحبه " فلدينا عدد من الأقداح الفخارية الكبيرة نقش عليها ملوك المملكة الوسطى المصريون أسماء القبائل المعادية لهم. .. وأسماء حكامها وأسماء بعض المعمرين. وكانت هذه الأقداح تحطم في احتفال ديني مهيب " (7).

ويخصص ألكزاندر هجرتي كراب الفصل السادس عشر من كتابه علم الفولكلور لموضوع السحر وهو يذكر كثيراً من الأمثلة على نمطي السحر المذكورين (التشابهي والاتصالي). ومن ذلك حرص الساحر أو الساحرة على الحصول على صورة من الشمع للشخص الذي يراد إلحاق الضرر به ثم تطعن الصورة بمعدة أو تصهر فوق أسنة النار. وكما تنمّر الصورة على هذا النحو فإن الشخص الذي تمثله الصورة مريض ويلقى حتفه (8) – حسبما يعتقد الإنسان الأول – ومن هذا المنطلق يسعى إلى أن يحجب بقاءه عن الانتظار ويتلفها كي لا يلحق به ضرر السحر. ومن ذلك إن " الرجل عند الهنود الحمر في شمال أمريكا مثلاً حين يريد أن يخرج لصيد الدببة فإنه يصنع دُباً من القش أو من أي مادة أخرى ثم يرميه برمحه في اليوم السابق لخروجه للصيد ويعتقد أنه ما دام أفلح في صيد ذلك الدب فهو لا بدّ لنجح في العثور على دب حقيقي وعلى قنصه " (9). وينطبق هذا على قبائل الزولو في جنوب أفريقيا إذ يسعى الرجل الذي يريد استمالة قلب المرأة التي يريد التزوّج منها إلى أن يمضغ قلباً مصنوعاً من خشب الأشجار لكي يلين قلبها وتقبل به زوجاً لها (10).

لقد بدأ الإنسان الأول يربط لأول مرة بين الأشياء عبر هذا المنطق السحري المغلوط – من وجهة نظرنا وعلى وفق معطيات عصرنا – فإذا صب الإنسان الأول الماء على جسده محاكياً نزول الغيث فإنّ هذا لا علاقة له بتبخّر الماء وتكاثفه في الطبقات العليا الباردة ومن ثمّ عودته غيثاً يحيي الأرض بعد موات. وإذا أحرق الإنسان الأول قلامة ظفر عدوّه أو قصاصة من شعره فإنّ هذا في واقع الحال لن يصيب العدوّ بسوء. ولكنّ الربط المنطقي المنفّق إنجاز عصري لم يتمّ إلا بعد أجيال لا تحصى من النمو الحضاري للإنسان ولذلك يورد ليفي بريل في كتابه العقلية البدائية: "إننا لا يمكن بل لا يجوز لنا " أن نفسّر نشاط البدائيين العقلي بأنه صورة بدائية من نشاطنا وإنه يكاد يكون صيباً نياً ومعتلاً بل سوف يبدو لنا على العكس من ذلك. إنه أمر طبيعي بالنسبة إلى الظروف التي تكتنفه وإنه نشاط. .. قد بلغ درجة لا بأس بها من النمو على طريقته " (11).

وليس من الموضوعية في شيء أن نحكم معطيات عصر بمعايير عصر آخر إذ إن السحر مرحلة مرّ بها الذهن البشري. إنها مرحلة العلم الزائف "Pseudo Science" كما عبر تايلور (12) بيد أن تلك المرحلة الحقيقية لم تنتهِ تماماً لتحلّ بعدها مرحلة أخرى تدعى مرحلة العلم. إنّ المسألة ليست بمثل هذه البساطة إذ تتداخل تلك المرحلة مع عصور وأجيال تلتها بحيث وصلت إلينا بقايا وترسّبات من ذلك الماضي السحري البعيد مرتدية أثواباً شتى. ومن ذلك ما دعي بـ "علم التنجيم" الذي يمكن أن نردّه بشكل وبآخر إلى (قانون المماثلة أو التشابه الذي استند إليه السحر التشاكلي (سحر المحاكاة) وترتكز قواعد التنجيم في أساسها على الرمزية المباشرة وبالتالي

على التداعي والمماثلة. وتظهر هذه الرمزية المباشرة بشكل واضح في مبدأ حساب الطوالح على أساس وقت الميلاد إذ المعظنون أن ثمة علاقة قوية مباشرة بين الكوكب أو النجم الذي كان طالعاً في السماء من الشرق وقت مولد الطفل وبين للطفل نفسه، وأن لذلك كله علاقة قوية أيضاً بحياة الطفل ومستقبله ومصيره" (13).

وينبني التطير على أساس من المنطق السحري ذاته. والتطير يبلغ مبلغ العلم عند كثير من الشعوب البدائية والمتأخرة. ويضرب لنا تيلور أمثلة أخرى كثيرة تدور كلها حول التفاؤل والتشاؤم "من رؤية الطيور البيضاء والسوداء أو رؤية بعض الحيوانات ومن اتجاه طيراتها أو سيرها. ويبين لنا الرمزية الواضحة في اليد اليمنى التي ترتبط بفكرة الخير والقوة والسلطان والقداسة واليد اليسرى التي ترتبط بفكرة الشر والأذى والنجاسة. ولا يقتصر التفاؤل بالنصر لرؤية الصقور على الشعوب البدائية وشبه المتحضرة، بل أنه كان سائداً في أوروبا قديماً حيث كان الصقر الجارح الطيف يعتبر غالباً حساً للأبطال في غزواتهم" (14). وكان للكلدانيين شهرة لا تبارى في معرفة أساليب التطير عن طريق "قراءة رثة الطيور وأكبادها وأحشائها. وكانوا يتشامون ويتطيرون من المرأة والدار والفرس وعتبات البيوت ومداخلها والغراب الأسود وحتى العطاس والسعال كانوا يتشاءمون منه" (15).

وتتسأل بعض مظاهر السحر إلى العرافة والكهانة لدى العرب في العصر الجاهلي. ذلك لأن العرافة ذات صلة في بداياتها بالطيرة والتفاؤل والتشاؤم. ومن المعروف أن العربي زمن الجاهلية يتقاعل من للساح (الصيد إذا مر من ميامنك) ويتشام من البارج (الصيد إذا مر من ميامنك) (16). بيد أن العرافة ارتقت في زمن لاحق من مبادئ الأوهام واتصلت بدقة الرؤية التي هي فطرة عند العرب، واتخذت شكل قيادة الأثر وقيادة البشر. ولم يكن هناك

تخصص إذ أن العراف قد يمارس بعض الممارسات السحرية، وقد يبدو في إهاب الطبيب وفي ذلك يقول عروة :

فقلت لعراف اليمامة دواني

فأنك إن داويتني لطبيب (17)

وتبدو الكهانة عند عرب الجاهلية أقرب إلى روح السحر وممارساته. فالكاهن يعالج المرضى بالرقى ذات الطابع السحري، وهو يعالج العضلات بالخط في الرمل وما يتخلل ذلك الخط من إحياءات بالسحرة والنحوسة — كما عثر ابن خلدون في مقمته (18) —. كما أن الكاهن يعالج الأمور بالنفث في العقد. والعقد أصلها أن الكاهن إذا أخذ في قراءة للرقية أخذ خيطاً، ولا يزال يحقد عليه عقدة بعد عقدة وينفث فيها (19). وقد استعاض الإسلام بالله من شرور الساحرات ووصفهن بـ (النفاثات في العقد) في قوله تعالى "ومن شر النفاثات في العقد" (20).

وربما يرمز العرب لعمر الإنسان أو أجله بالنسر وعلى طريقة سحر المحاكاة. يستقى هذا من حكاية لقمان الحكيم حين نذا أجله " وبلغ الميقات، أقبل ذلك النسر (لبد) حتى وقع على شجرة الرطب، فدعاه ليطعمه من لحم قد بضعه، فأراد لبد أن ينهض فلم يطق أن يطير فأقبل لقمان فزاعاً حتى قام تحته وقال: أنهض لبد، أنت الأبد، لا تقطع بي الأمد. فلم يطق لبد أن ينهض وتفسخ ريشه فلتشاً لقمان يكي نفسه. ثم سقط لبد ميتاً، فجاء لقمان ينهض فاضطربت عروق ظهره وخر ميتاً" (21).

ومن الظواهر التي تستحق الوقوف عندها هذا النخذ المبكر لممارسة السحر والساحر على حد سواء. فهذه شريعة حمورابي التي اشتملت على (282) مادة ويعود تاريخها إلى أكثر من (3500) سنة خلت تنص في مادتها الثانية على ما يلي " إذا ألقى رجل على رجل تهمة ممارسة السحر ولكنه لم يثبتها، فإن على الذي اتهم بالسحر أن يذهب إلى النهر وعليه أن يرمي نفسه في النهر، فإذا غلبه النهر فإن على من



ملاحم السحر (المصدر: شبكة الانترنت)

اتهمه أن يستولي على بيته. فإذا أثبت النهر أن هذا الرجل بريء وخرج منه سالماً فإن الذي اتهمه بالسحر يعدم" (22). ومن الطريف أن تذكر هنا أن أسلوب إثبات براءة الرجل المتهم بممارسة السحر أو إدانته يتم بأسلوب سحري أيضاً بعيد عن الاستدلال المنطقي. ويعكس أسلوب صياغة المادة الثانية من شريعة حمورابي أكثر من حقيقة منها أن السحر وجد في زمن أبعد من تاريخ إنجاز تلك الشريعة، وأن السحر كان يمارس في الخفاء، وأن السلطة آنذاك تخشى من الساحر وقدرته على التأثير في الناس وإيهامهم فضلاً عن أن الموقف الرافض للساحر وسحره يعزى إلى صلف الساحر

وادعاءاته ومبالغته فيما يستطيع أن يفعله حقيقة فإذا حصل ما هو بشأنه بمحض المصادفة كأن تنجح الرقية التي صنعها لدحر العدو أو لشفاء مريض أو... فانه سيستمخ برأسه عالياً فخوراً بما حققه، وإذا فشل فانه سيبرّر فشله بأساليب لا تنتهي ومبررات لا حصر لها. ولذلك فهو يشترط كثيراً ويضع عوائق وصعوبات ويخلق جواً يدّعي أنه ضروري لنجاح السحر وبخلافه فإن السحر يبطل ولا ذنب له في ذلك.

وحين جاء الإسلام الحنيف رفض السحر والسحرة ولم يذكرهما إلا في موضع الضلال. ويتركز لفظ السحر في بعض المعاجم العربية في مفهوم الايهام والخداع(23). ولقد ورد لفظ السحر في ثلاثة وعشرين آية منجّمة في كتاب الله العزيز ، وجاء لفظ الساحر في اثنتي عشرة آية. وأما لفظ السحرة فقد تضمنته ثماني آيات (24). وهذه الألفاظ جميعاً (السحر والساحر والسحرة) ترد بمعنى الإدانة للسحر. وليس أدل على ذلك من سحرة فرعون الذين جاء ذكرهم في أكثر من سورة ومنها سورة الأعراف إذ يرد فيها قوله جلّ شأنه "وجاء السحرة فرعون، قتلوا إنّ لنا لأجراً إن كنا نحن الغالبين. قال نعم وإنكم لمن المقربين. قالوا يا موسى إنّما أن تلقى وإمّا أن تكون نحن الملقين. قال ألقوا قلماً ألقوا سحروا أعين الناس واسترهبوهم وجاءوا بسحر عظيم وأوحينا إلى موسى أن ألق عصاك فإذا هي تلقف ما يأفكون فوق الحق وبطل ما كانوا يعملون. فغلبوا هنالك وانقلبوا صاغرين"(25). ويتبيّن من حوار السحرة مع فرعون أنهم خاصّته ومقرّبوه وأدواته. وانهم واثقون من الغلبة. وقد استطاعوا أن يبهروا أعين الناس وأن يوهموهم حدّ القناعة بأن ما يرونه أمامهم عياناً شيئاً خارقاً بيد أن موسى عليه السلام يبطل سحرهم حين تمسّحيل عصاه ثعباناً مبيّناً(26)، يتلغ ما ألقوه. وحينذاك يظهر الحق ويبطل السحر. ويعود السحرة إلى طريق الرشاد بعد أن ينكشف زيف ادّعاءاتهم، ويدركون أن معجزة موسى عليه السلام لا

تنتهي إلى ما يفعلونه بل انها فعل سماوي خارق للمألوف الذي اعتدنا أن نراه ونعايشه.

ويتمسأل الدكتور عبدالسلام السكري: هل للسحر حقيقة ؟ حيث يورد رأيين في هذا الشأن "أحدهما": رأي جمهور أهل السنة وعامة العلماء، والآخر رأي عامة المعتزلة والقدرية وأبي اسحق الاسترابا ذي من علماء الشافعية وأبي بكر الرازي من الحنفية، والدكتور السكري يرجّح الرأي الأول الذي يرد فيه أن للسحر حقيقة ثابتة بنصّ القرآن الكريم والسنة النبوية المطهرة وله تأثير في إيلاام الأجسام وإتلافها نتيجة محاولة النفوس الخبيثة لأقوال وأفعال ينشأ عنها أمور خارقة للعادة. وأما الرأي الثاني فانه يرى أن السحر مجرد تخيل وتمويه وأن ما يقع منه محض خيالات باطلة وتضليل وأنه من أبواب الشعوذة فلا تأثير له إذا البتة لا في مرض ولا قتل ولا حل ولا عقد وإنما هو تخيل لأعين الناظرين ولا حقيقة له سوى ذلك، ويتفق معهم في هذا الرأي من العلماء المحدثين الامام محمد عبده وتلميذه الشيخ محمد رشيد رضا وغيرهما. وعلماء الزيدية وأبو بكر الرازي من الحنفية يرون: أنه لا تأثير للساحر إطلاقاً وليس له دخل وإنما التأثير من الله تعالى فحسب، وقد قدّمنا أنه خلاف شكلي، لأن الزيدية يعترفون بتأثير السحر ويرتبون على الساحر أحكاماً"(27).

وقد أتيج لي أن أطلع على بعض كرايس السحرة في هذا العصر فوجدت أن معظمها ينصبّ اهتمامه على العلاقة بين الرجل والمرأة. وكثيراً ما ترتاد النساء السحرة بهدف توثيق المحبة بينهن وبين أزواجهن أو صرف اهتمام الأزواج عن نساء أخريات قد تكون الضرة أو الشقيقة وسواهما من بينهن. وقد تلجأ بعض النساء إلى الساحر أو الساحرة بسبب رغبتها في الحمل وفي بعض الأحيان في إنجاب الولد دون البنت. وربما يهرع الإنسان إلى الساحر بسبب مرض عضال ولا سيما أمراض الجهاز العصبي.

ومن غريب ما قرأته عن جلب المحبة باستخدام زيتون بن إبليس، ولم اسمع بأن لابليس ابناً بهذا الاسم إلا في كتاب " تسخير الشياطين في وصال العاشقين " لمؤلفه عبدالفتاح السيد الطوخي الذي يصف نفسه بـ(الفلكي) إذ يورد ويأسلوب السحرة التعجيزي " تأخذ سراجاً جديداً من طين الفخار الغباري وتكتب هذه الطلاسم الآتية 13 997716 8737881 13 هاروت وماروت أجب، بأمره بكذا 1178877 3388 ع 13117 ع 11 هاروت وماروت و اخطف يا أحمر بكذا ع-1111811 6332 111 111 لا هاروت وماروت عجل بإبرقان بكذا ط-ط 313 لا 1 111188 88 لا حيث تكتب هذه الطلاسم والأسماء على خرقة جديدة من الكتان الأبيض ثم ترقدها في قطران وزيت حار من السلجم واتل القسم خمساً وأربعين مرة في كل ليلة مدة ثلاث ليال وتحضر أيضاً المقل الأزرق والميعة الناشفة والميعة السائلة وقشر العنبر الأحمر واللبن الذكر واللادن، فتعلم أن العون قد حضر فاطلب استخدامه وأقبل شروطه (شروط الساحر الغريبة) فلنه يجيبك إلى ما تريد وهو يتصرف في جلب النساء للرجال بالمحبة والمودة وفتح الأقفال وتسليط النار على دور الأعداء، والغرائب مثل إظهار الشمس بالليل والقمر بالنهار. .. "(28) والغرائب الأخيرة تقع في باب الهلوسة واقفاد المنطق وتحذني منجزات الذهن البشري، ويبدو تحقيق الطلبات المذكورة مستحيلاً مما يسهل للساحر أن يبرر الفشل المحقق لهذا السحر.

ويشار في بعض كتب السحر إلى باب عقد المرأة والمقصود به حجبها عن الرجال جميعاً بعزيمة السحرة حيث يرد في هذه العزيمة: دكائل < بمائل < رصائل < حبال < معائل < بدائل < اسائل < توكلوا يا خدام هذه الأسماء واعتقوا فلانة بنت فلانة عن جميع الرجال وأن تغورها تغويراً"(29). وهذه العزيمة مشفوعة بخاتم يتضمن حروفاً وأرقاماً وعلى النحو الموضح في هذا الشكل :

6	هـ	ي	
ح	هـ	1	3
عـ	ج	هـ	ك

ولا أحسب أن ثمة صلة بين هذه الحروف والأرقام والأشكال وما ذكر من هدف غريب لهذا السحر.

وتدخل قراءة الكف في إطار مثل هذه الممارسات السحرية، ويمكنك أن تجد في المكتبات كثيراً من الكتب التي تنصدر غلافها الأمامي كف كبيرة وهي تتناول أسرار الإنسان المسجلة على كفه ومستقبله وأقداره - على حد اعتقاد هذا النمط من السحر - وعبر خطوط يده التي تقسم عند بعضهم إلى سبعة أقسام وهي " 1- خط القلب 2- خط الرأس 3- خط الحياة 4- خط القدر ويدعى أيضاً خط زحل 5- خط الشمس 6- خط عطار 7- الجذور وهي تبدو واضحة في أسفل المعصم حين تثني اليد "(30). ومنهم من يقرن الأصابع ببعض الكواكب " يبدأ العد في اليد اليمنى ابتداءً من اليمين: 1- الإبهام: إصبع فينوس 2- السبابة: إصبع جوبيتر (المشتري) 3- الوسطى: إصبع زحل 4- البنصر: إصبع الشمس 5- الخنصر: إصبع عطارد "(31).

وتغيبك ثقة ما أطلق عليه الكتاب: الدليل الصغير لقراءة الكف إذ يرد على سبيل الاستدلال " الرجل ذو الهيئة الإدارية: له يد ضيقة طويلة، خط الحياة يحيط بمرتفع فينوس، السلامة الثانية للابهام أكثر طولاً من السلامة الأظفرية بعض الأخاديد على الابهام، الأصابع ذات نهايات مخروطية.. الطبيب الجراحي: السلامة الثانية للسبابة متينة وأكثر طولاً من الأصابع الأخرى، اليد ملقعة الشكل.. المهندس: يد مربعة، ونهايات ملقعة عند الاصبع الوسطى، ويد طويلة تشير إلى طبيعة حالمة !! ويد عريضة تشير إلى رغبة في العمل في الهواء الطلق لا في المكتب" (32). وهذه الأوصاف للكف وخطوطها هلامية الشكل وغير دقيقة، ولو عكست مثل هذه الأفكار على أكف الناس بهدف تحديد مهنتهم ومستقبل ألبهام لبدت ضرباً من الوهم والتضليل والاسفاف.

ومن الطريف أن نذكر أن بعض علماء الفولكلور الأوربيين يؤكدون على أن عدد الساحرات هناك وعبر الأجيال أكثر من عدد السحرة الرجال. وأن الساحرات الشابات يربو عددهن على الساحرات العجائز ودليله على هذا إن آخر ساحرة أحرقت في همبورج كانت خادمة صغيرة. ولعل جان دارك الفرنسية النائرة التي أحرقت بتهمة السحر خير شاهد على هذا (33). وليست لدينا معلومات مؤكدة عن عدد الساحرات أو السحرة في عالمنا العربي بيد أنهم ينتمون إلى الأصل ذاته في التعامل مع الحقائق الكونية. فالسحر جذر راسخ في الذهن البشري ولا يتخطاه الإنسان بسهولة إلا إذا تسلح بالدين القويم والمنطق العلمي كليهما، وأمن بأن تلك المرحلة (مرحلة السحر) ينبغي أن يغادرها العقل البشري السوي.

وليست هذه الرواسب السحرية حكراً على المجتمعات النامية – كما تسمى مجتمعاتنا باللغة المهذبة – بل أن أرقى المجتمعات تجد فيها ما يحيرك فمن يقود آخر مبتكرات (التكنولوجيا) كان يقود أحدث طائرة أو يدير جهاز (الكمبيوتر)

باعتقاد قد يكون في الوقت نفسه من أشد المعتقدات ببعض مظاهر السحر ورواسبه وبقيائه كالنظير من شكل معين أو حيوان أو طائر أو صوت أو لون وكقراءة الكف وقراءة الفنجان والسعي إلى قراءة الأبراج المرتبطة بالنجوم ومساءلة الرمل والحصى عن مصير الإنسان ومستقبله. ولكن ظاهرة السحر تكون بالضرورة أكثر تركيزاً في الأوساط المتخلفة والفقيرة نظراً لوعود السحرة وأخيلتهم تلك التي لا يمكن تحقيقها على صعيد الواقع وإذا ما تحقق بعضها فإن ذلك محض مصانفة لا غير.

وإذا كان الساحر يدعي أنه ينظر إلى غياهب الغيب ومجاهيل المستقبل فيكشفها أمام ناظريك فإن الدين يؤكد لك أن هذا مما لا يمكن أن تنسبه لبشر. وليس أدل على ذلك من الآية الكريمة " قل لا يعلم من في السموات والأرض الغيب إلا الله" (34). ومن هذه النقطة وسواها يحصل التضاد الحاد بين الدين والسحر.

وإذا كان لا بد من تقسيم آخر للسحر غير التشابهي والتلاميضي – فإن السحر قد يقسم إلى سحر نظري وآخر عملي. يكون الأول أسلوب تفكير في حين أن الثاني يأخذ طابعاً عملياً إذ تصاحبه بعض الحركات الجسدية وفيما يشبه الرقص فضلاً عن الأصوات المسجوعة المغناة التي غالباً ما تكون بدون معنى. ويبدو أن الجزء النظري من السحر جاء من تشطي الأسطورة وبقاء بعض منطلقاتها وركائزها في أفكار الناس ومعتقداتهم. وأما الجزء العملي فهو سليل الطقوس السحرية التي تصاحب الأسطورة وتؤدي إلى تحقيق أهدافها كاستئزال المطر أو حجبها فيما ذكرناه سابقاً.

وقد نستطيع أن نقسم السحر إلى سحر أبيض وآخر أسود وعلى غرار تقسيم جيمس فريزر إلى السحر الإيجابي والسحر السلبي (35). ويأتي اللون الأبيض هنا ليس قريناً للخير على وجه الإطلاق مادام الساحر يتكئ على الابهام والتزييف. ومعرفة الحقائق على مز العصور

أفضل من التمسك بالأوهام والأكاذيب. بيد أن ثمة حالات من السحر لا تضرر كأن تسعى زوجة جاهلة إلى تعزيز علاقتها الزوجية بأن تقصد الساحر بهدف الحصول منه على رقية سحرية للمحبة الأبدية. وإذا لم يعطها الساحر أو الساحرة بعض ما يؤكل أو يذاب في الماء مما يترك أضراراً صحية بالغة حيث قد تكفي بالكلمات والبخور والأدعية التي لا ضرر منها. وبعض رقي السحرة تتخذ شكل الخطوط والرسوم التي تشبه رسوم بعض البنيويين في وسطنا الأدبي. وربما اعتمدت الرقية على عبارات غامضة وكثيراً ما تكون مسجوعة وثقيلة على السمع ومتنافرة كي تؤدي غرضها، وربما أقيمت في مكان شبه مظلم وفي جو خاص تسود فيه الرهبة الضرورية لانجاح السحر مع رائحة البخور التي تملأ المكان.

ويمكن أن نصف قراءة الأبراج في الصحف والمجلات بأنها سحر أبيض. على أن لا يأخذها الإنسان على أساس أنها حقائق بل إنها مما يستثير الهممة ويدعو إلى التفاؤل من أجل غد أفضل وعلى أن تصاغ لهذا الهدف وليس لسواه.

وعلى الرغم من العنوان التجاري لكتاب "قراءة الكف والفنجان وعلم النجوم" لمؤلفه إبراهيم محمد الجمل إلا أنني وجدت المؤلف حذراً فيما عرضه من أفكار بشأن الأبراج خاصة "وتنقسم دائرة الفلك وهي دائرة وهمية إلى إثني عشر برجاً أو بيتاً، طول كل منها 30 درجة ويبدأ البرج الأول منها من درجة الصفر فإن برج الحمل وهي الدرجة التي تبدأ فيها الشمس دورتها السنوية اعتباراً من الحادي والعشرين من مارس من كل عام وهذا اليوم ثابت دائم لا يتغير بتاتاً مع السنين. وكان من نتائج اختلاف سير الكواكب في البروج أن لا نجد فرداً واحداً في العالم لم تقتصر أوصافه وأخلاقه وصفاته على صفات ومميزات برج واحد أو كوكب واحد فقط تجده مجموعة من صفات ثلاثة أو أربعة كواكب أو أكثر منها من يخلق عليه حسنة ومنها من يصب عليه سيئاته وإذا لا يخلو أي إنسان في الوجود من بعض نواحي النقص أو العيوب. وقد تتحول حياته إلى حياة أخرى وينصرف إلى مزاج من نوع خاص لظروف طارئة ولحياة أخرى ونفسية جديدة.. .. ألسنتُ معي بأن عقلاء البشر يضعون أمامهم أحياناً بعض ما يروونه عيباً كبيراً فيجاهدون أنفسهم للخلاص منه ودوماً يستطيعون ويتخلصون فإين التأثير الكوكبي إذن؟" (36) مما يدل على أن المؤلف كان هدفه أن يدين هذا الحسم بشأن انتماء الإنسان بالضرورة وعلى حد اعتقاد هذا النمط من الوهم لبرج معين تنطبق أوصافه على حشد من الناس المولودين بتاريخ معين بحيث يتوحدون بأوصافهم وأقدارهم ومستقبل أيامهم !

ولا يدخل السحر القائم على خداع البصر فيما ذكرناه. إن بعضهم يستطيع أن يبهرك وأن يضللّك بخفة يده وسرعة بديهته فيسحرك على مستوى معنى اللفظة المعجمي. ويظلّ الجزء الأسود من السحر هو الأكثر طغياناً وأذى. وتأتي خطورة السحر أحياناً حين يمزج الساحر ممارسته السحرية بشيء من الدين كأن يلجأ إلى الأدعية وأسماء الأنبياء والأولياء كي يعطي سحره سمة القداسة. فإن رفضته رماك بمهاجمة المحرم وإن قبلته فإنّ عليك أن تتنازل تماماً عن معطيات العقل البشري الحضاري ومنجزاته. ولكنّ الحدّ الفاصل بين السحر والدين يظلّ في غاية الوضوح. وكثيراً ما كان السحر أداة بيد الأذكيا يصرفون به أمور عيشتهم أو يتقربون

به إلى الأغنياء والمتفذين، مثله في ذلك مثل العلم الحديث الذي قد يضل سبيله الخير فيكون أداة أكثر سوءاً من السحر وأوسع شراً. أليست القبلة الثرية والهايدروجينية وسواهما من مبتكرات العلم الحديث ؟ ومن المؤكد إن ذهن الإنسان على وجه العموم – وينطبق هذا على إنسان هذا العصر – ليس منطقياً على الدوام وإلا لعم السلام والرخاء ربوع هذا العالم ولاستغنى الإنسان عن الحرب والصراع بل ان الذهن البشري كل مركب معقد ينطوي على متناقضات لا حصر لها. ذلك أنه ماضٍ ممتدٌ إلى آحاد خلقت لم تستطع تحديدها على وجه الدقة وذلك الارث من الأفكار قد يتقل كاهله ويشده إلى الخلف " أن الإنسان الحديث مزيج عجيب من مميزات مكتسبة على مدى عصور طويلة من تطوره العقلي. وهذا الكائن

المزيج هو الإنسان ورموزه التي علينا أن نتعامل معها. إن الشكوكية واليقين العلمي يوجدان في داخله جنباً إلى جنب مع التحيزات القديمة والعادات المهجورة للفكر والشعور، وسوء الفهم العنيد والجهل المطبق" (37). بيد أن المحصلة النهائية لكل هذا هو الاطراد في التقدّم باتجاه نوافذ أوسع للفهم سواء أكان هذا الفهم لدخيلة الإنسان وسريته أم للعالم الخارجي من حوله. وما من شك في أن الجهد الواعي والفهم المتقصى لظاهرة السحر قد يساعدان على التخلص منها فهي مرحلة مرّت وينبغي أن نفهم بعض رموزها الباقية التي قد ترتدي ثوباً جديداً أو تتخفى تحت أقتعة مختلفة. وليس من الضروري أن نصّدق ما اعتقد

الهوامش

- (1) ابن منظور، لسان العرب، مادة (س ح ر).
- (2) نفسه، مادة (س ح ر).
- (3) د. أحمد أبو زيد، تيلور، دار المعارف بمصر، القاهرة 1957، ص 98.
- (4) جيمس فريزر، الفصحى الذهبي، ترجمة د. أحمد أبو زيد، الهيئة المصرية للعلماء، القاهرة 1971، ص 79.
- (5) فريزر، الفولكلور في العهد القديم، ترجمة د. نبيلة إبراهيم، الهيئة المصرية للعلماء، القاهرة 1972، ص 26.
- (6) فريزر، الفصحى الذهبي، ص 104.
- (7) فرانكفورت، ما قبل الفلسفة، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، دار مكتبة الحياة، بغداد 1960، ص 25.
- (8) ألكزاندر كراب، علم الفولكلور، ترجمة: رشدي صالح، دار الكتب العربي، القاهرة 1967، ص 444-445.
- (9) د. أحمد أبو زيد، تيلور، ص 93.
- (10) نفسه، ص 93.
- (11) ليفي بريل، العقلية البدائية، ترجمة د. محمد القصاص، مكتبة مصر، القاهرة د.ت. ص 20.
- (12) د. أحمد أبو زيد، تيلور، ص 89.
- (13) نفسه، ص 87-88.
- (14) نفسه، ص 90.
- (15) شوقي عبدالحكيم، أساطير وفولكلور العالم العربي، مطبعة روز اليوسف، القاهرة 1974، ج 1 ص 180.
- (16) ألفيروز أبدي، القاموس المحيط، عالم الكتب، بيروت د.ت. مادة (س ح ر) ومادة (ب ح ر).
- (17) د. محمد عبدالمعيد خن، الأساطير والخرافات عند العرب، دار الحديث ط3، بيروت 1981، ص 28-29.
- (18) ينظر: د. خليل أحمد خليل، مضمون الأسطورة في الفكر العربي، دار الطليعة ط2، بيروت 1980، ص 78-79.
- (19) نفسه، ص 78-79.

به بعض علماء الانثروبولوجيا من أن السحر مرحلة أولى مرّ بها الذهن البشري تلاها الدين فالفلسفة فالعلم الذي يشكل آخر هذه السلسلة. إنّ مثل هذا التنظير تبسيط مخل لأنشطة مهمة في تاريخ الإنسان ومن الصعب البرهنة على صحة هذا التسلسل لا سيما أنه قد يستثير غيظ علماء الدين والدنيا على حدّ سواء. في حين إن لدينا الدليل على أن كل هذه الأنشطة أو معظمها توجد بطريقة وبأخرى في المجتمع الواحد. بل لا نبالغ إذا ما قلنا إنها قد تتعايش في ذهن إنسان واحد. وبعد فقد سجّل القرن العشرون الذي شهدنا خاتمته كثيراً من ملجزات الإنسان الحضارية إذا ما استثنينا أخطاء الحروب وحماقاتها ولا سيما الحربين الكونيتين وسواهما من الحروب المتفرقة.

لقد اقترب الإنسان في عصرنا هذا - وهو يَدشن قرناً ميلادياً جديداً هو القرن الحادي والعشرون - من قلب الأشياء وعرف جوهرها. وما يزال العلم يعد بإنجازات أبعد إذا ما استمرّ النموّ الذهني والتقني المدهش. وإذا لم يقع ما ينهي هذا الإنجاز كنفاد مصادر الطاقة أو كارثة الحرب الذرية فإنّ إنسان المستقبل سيتنقّل إلى أساليب تفكيرنا اليوم على أنها ماضٍ ينبغي تجاوزه تماماً كما نصف اليوم تفكير الإنسان الأول على أنه غير منطقي وزائف.

- (20) سورة الفلق، آية 4.
- (21) د. محمد عبدالمعيد خن، الأساطير والخرافات... ص 44-45.
- (22) د. فوزي رشيد، الشرائع العراقية القديمة، دار الحرية، بغداد 1973، ص 89.
- (23) الفيروز أبادي، القاموس المحيط مادة (س ح ر).
- (24) محمد فؤاد عبدالبقي، المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، دار إحياء التراث، بيروت 1945، ص 346.
- (25) سورة الأعراف، الآية من 113 إلى 119.
- (26) ورد في سورة الشعراء قوله تعالى " فلقي عصاه فلذا هي ثعلب مبین " الآية 32.
- (27) د. عبدالسلام السكري، السحر بين الحقيقة والوهم في التصوّر الإسلامي، الدار المصرية للنشر والتوزيع، القاهرة 1409 هـ - 1989، ص 46-47.
- (28) عبدالفتاح السيد الطوخي، تسخير الشياطين في وصال العاشقين، المكتبة الشجيرة، بيروت، دون تاريخ، ص 130.
- (29) نفسه، ص 152-153.
- (30) أدريان ده بارول، ترجمة: عمر النحالوي، هيتم سرية، تقديم: وليد نصيف، قراءة للكف، دار الكتاب العربي، دمشق، دون تاريخ، ص 9.
- (31) نفسه، ص 8.
- (32) نفسه، ص 118-122.
- (33) ألكزاندر كراب، علم الغولكور، ص 448.
- (34) سورة النمل، الآية 65.
- (35) جيمس فريزر، الفصن الذهبي، ص 139.
- (36) إبراهيم محمد الجمل، قراءة الكف والفنجان وعلم النجوم، دار المطبوعات العربية، بيروت 1988، ص 94-97.
- (37) كارل غوستاف يونغ، الإنسان ورموزه، ترجمة: سمير علي، دار الحرية، بغداد 1984، ص 122.



مظاهر من الاحتفالات

واحدة جانت نموذجاً

الاحتفالات الخاصة

فهي بلاد الطوارق

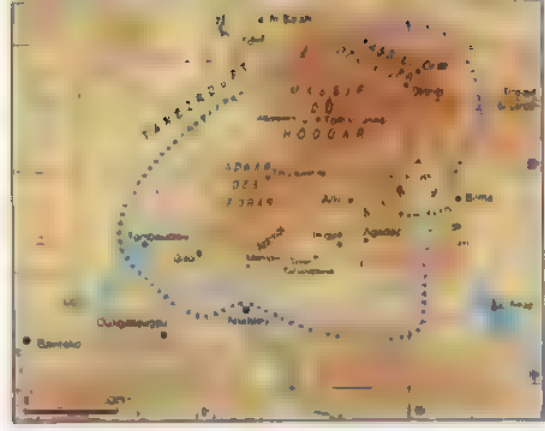


ما يميز هذه الاحتفالات لدى مجتمعات «الطوارق» (1) هو كونها تقتصر على المجموعات التي تسكن القصور دون غيرها من الجماعات ذات الثقافة الرعوية البدوية، فهي ترتبط بالجماعات الحضرية الذين يفضلون إطلاق عبارة «كيل أغرم» على أنفسهم عوض لفظة «طوارق» (تعني لفظة «كيل» في لسانهم بـ أصحاب أو أهل و «أغرم» بمعنى القصر، وتصبح العبارة المحببة لديهم هي أصحاب القصور أو القصورية).

مريم بوزيد - تصوير: شبابو الحسيني
الجزائر



مخطط مدينة جانت مع ظهور الأحياء الحديثة نسبيا



خريطة توضح حدود منطقة الأزجر

«الأزجر» (3)

وهذا الأخير عبارة عن إقليم واقع بين خطي عرض 21 و 29 شمالا وخطي طول 6 و 12 شرقا. يحده «الأهقار» غربا وحمادة «تنغرت» شمالا، و«تنيري تقساسات» و«هضبة الجادر» جنوبا، ومرتفعات «تلدرارت» و«عرق مرزوق» شرقا. (4)

وجانت عبارة عن مجموعة من الواحات (ثلاث وواحد) تقع أقصى الجنوب الشرقي للجزائر، يحدها شمالا «ان امناس» وشرقا مدينة «غات» بليبيا، وغربا مدينة «تمنغست» (منطقة حدودية مع مالي) أهلة بدورها بالطوارق. وتبعد جانت عن مقر العاصمة الجزائر بحوالي 2300 كم. وتوجد بها ثلاثة قصور قديمة متوزعة على ضفتي الوادي «آجريو» (أى البحر)، فعلى الضفة الشمالية منه يوجد قصر «زؤاز»، وإلى الجنوب من هذا القصر يوجد قصر «الميزان» أو «الميهان» بينما يوجد قصر «آجاهيل» على الضفة اليمنى من الوادي.

ولها قصور حكايات وأساطير تذكر بتأسيسها المرتبط بالدمار والفتنة المتكرر الذي يلاحقها لولا شفاعة من الله بواسطة أصحاب الحكمة والكرامات من أوليائه. (2) هذا بالإضافة إلى ما تختزله هذه الاحتفالات من ظواهر اجتماعية وتاريخية وثقافية، فضلا عن للظواهر السياسية حيث يتخذ قضاء الاحتفال وزمنيته كنزيرة لصدا شبهة التهم عنهم .. شبهة الشرك والعودة إلى الجاهلية، وما يرتبط بها من ظواهر كغيرها من الطقوس والشعائر.

وهذه الاحتفالات حوصلة التاريخ الاجتماعي والاقتصادي والفني لهقه المجموعات، فهي تنقل لنا تاريخ اللباس والحلي والاستهلاك وتاريخ العلاقات الاجتماعية والمصاهرات والتحالفات السياسية.

واحة جانت وقصورها

ستقتصر هذه الدراسة على احتفالات الفاسة بمنطقة «جانت» إحدى الواحات الهامة ببلاد

وبكل قصر من القصور الثلاثة، توجد مجموعات سكانية قبلية ذات أصول متباعدة، ففي «زلواز» توجد مجموعات «كيل اجيف» و«كيل تربونة» و«كيل آرابين»، وبقصر الميزان توجد مجموعات «كيل ثغورفيت» و«كيل آجل» و«كيل تمطين»، بينما تعمّر قصر «أجاهيل» مجموعات «كيل درون» و«كيل تجيريت» و«كيل بري» و«كيل تمالك». وتجدر الإشارة إلى أن مجموعات القصر الواحد تربطها علاقات متصارعة رمزيًا، بسبب الولاء الرمزي للقبائل السائدة (6)، والذي يعبر عنه برموز تنقش على الجمال وأطباق الطعام ومحفورة بالحديد والآلام في ذاكرة الناس.

يقتصر الاحتفال على قصري «زلواز» و«الميزان» بينما ينتقد سكان قصر «أجاهيل» ممارسة هذه الشعيرة لأنها تتنافى والعقيدة الصحيحة، لما فيها من بدع وتجاوزات، كالاختلاط مثلاً. كما ينتقد آخرون هذه الشعيرة لكونها عيداً بكل معاني الكلمة، أي أفراح واستعراضات.

«سببية» وطقس البدء

وقد ارتبطت هذه الاحتفالات بالمجتمعات المغاربية بمرجعيات دينية حاسمة في مسار عقيدة التوحيد، فبينما يرجع «كيل جانت» احتفالهم إلى انتصار النبي موسى على فرعون وجنده، نجد أن المراكشيين وسكان ورزازات (7) ومن خلال ذلك يهللون لنجاة إبراهيم الخليل من نار المشركين، فإذا حضرت المياه في احتفالات الأوائل «طوارق جانت» متمثلة في فضاء الوادي، فإن الشعلة والسنة لهما تأثير لياقي المغاربة وهم يقفزون عليها، ويتم التغلب على الأمواج العاتية والفيضان المتأججة بقوة الشباب، وحنكة الضاربين على الطبول ونجاعة وقتك الكلمات المغناة.

اختار الجانتونيون (سكان جانت) أن يرتبط احتفالهم بمصر الفرعونية، ولرمز انتصار التوحيد على الشرك والعدل على الظلم والقوة والجبروت، ويشار إلى العلاقات «التاريخية» المفترضة أو الموجودة بين «كيل جانت» ومصر بواسطة أساطير الأصل تارة وأساطير أصل الزراعة تارة أخرى، والقول في الأخير بأن أصل الاحتفال قدم من مصر، فالكّل يرتبط بالكّل في تلاحم يقضي إلى أن امرأة من مجموعة «إجيف» (8) هي التي أدخلتها إلى جانت، باعتبار أن أصل «كيل جيف» من مصر، وأنّ جنّهم الأولى مصريّة. (9) فإذا كانت مصر مصدراً للزراعة، فهي مصدر للفن والاحتفال الشعائري، ولقد كانت هذه شعيرة أصل الثقافة الزراعية والاستقرار في مقابل ثقافة البداوة والترحال، غير أن المجتمعات



النساء لحظة المشورة

قد تطورت وتشابكت وازدادت الشعيرة تعقيدا،
وأصبحت كل مرحلة منها تعبيراً عن حالة
تاريخية وأخرى اجتماعية و غيرها من الحالات
التي نحاول أن نقف عندها.
مراحل هذه الشعيرة

<<زلواز>> و<<الميزان>> مدة عشرة أيام
وبكل دلالات الفرح والابتهاج والمعاناة أيضاً

وهي تعد من الشعائر الاحتفالية الخنائية
التنافسية، حيث يتقابل قصري

تمر هذه الاحتفالات بمرحلتين كبيرتين هما:
مرحلة «تمولاوين» ومرحلة «سببية تللين» ولكل مرحلة محطاتها الطقوسية الصارمة، كما سنفصل في ذلك.
3. 1. مرحلة تمولاوين

تعد «تمولاوين» في هذه الحالة تحضيرات على كل المستويات، المادية منها: كاللباس والحلي للرجال والنساء، والآلية: تحضير آلات الإيقاع «قثقاتن» والسبوف. وهذا ما يطلق عليه بـ«تمولاوين»، أي المدح والثناء، من الجذر تمل، تَمَلُّ تمولاوين، في مقابل تَمُّ الآخر وجهه وتقريضه (شعرا وغناء). فتتمولاوين هي مدح للشخصيات المرموقة اجتماعيًا والتي تشكل جزءا هاما من الفاعلين في الشعيرة من راقصين (تشير النصوص إلى شخصيات مثل «بركا» و«أوخا» و«كلزا»...)، كما يمدح الشباب المجندين للشعيرة وروحها وقوتهم في التغلب على الخصوم والشأتات بالمثل، كما تمدح المحركات لهذا الاحتفال وهن الضاريات على الطبول وتبين الاعجاب بمختلف الألبسة الرمزية والأقمشة وزينة الرأس والحلي. وهذه المرحلة تنشط بدورها إلى ما يسمى بـ«تامولي ت انضرت أوت أندوكت» بمعنى المدح والثناء الأصغر، و«تامولي ت مقرت» أي المدح الأكبر، ويتم ذلك في أفضية حميمة، أي بمحاذاة كل قصر، وتحت أنظار وأسماع أهله، بعد صلاة العشاء.

كما تعتبر «تمولاوين»، بشقيها الصغرى والكبرى، فضاء لاستحضار الحالة النفسية والمعنوية الشعيرة التي تمارسها شيخات الأداء «تمغارين ن آفاي» لتلقين الشأتات لتحضيرهن لليوم الحاسم ولحمل لواء الشعيرة واستمراريتها. فهكذا يتم الحفظ والتواصل وتشكيل الذاكرة التي لا يجب أن تنسى وإن غابت عنها المعاني ومختلف الدلالات المرتبطة بهذا العيد (لدى الشباب الذي يأخذ الأمور في كثير من الأحيان على محمل الهزل لا الجد).

تُفتتح «تمولاوين» بسماع آلة «إميني» حيث تسبق سيده هذه الآلة الضاريات الأخريات على «قثقا» ثم يتبعها أربع أربع (والطريقة المثلى للتتابع أن يصبح إميني كالنجم محاطا بأهله وهي قثقاتن بكل أشكالها وأصواتها وتدرجاتها) فأميني آلة إيقاعية أصغر حجما من قثقا، لكنه يحظى برمزية كبيرة، من حيث الرنة وحلاوة الصوت ونقته: ينقر عليه بضربتين أو نقرتين بواسطة المضرب: «تقوربات» (10) بينما تنقر ضربة واحدة على باقي «قثقاتن»: يطلق على الصوت النسائي الجميل عبارة: تنيد إميني، تمنيني. فكلما زادت دقة إميني وحدته علا شأنه، وكلما تقل قثقا صنعا ازدادت حلاوة نقراته. حري بنا أن نذكر بأن فضاء «تمولاوين» تؤسس الضاريات على «قثقاتن» بينما فضاء سببية تللين تؤسس المؤديات، أي «شيت آفاي».

وإن تميّزت الأيام الأولى بنوع من القنور على كافة المستويات، فإن ذلك لا يسمح به، يوم المدح الصغير «تامولي ت انضرت» حيث تبدأ المؤديات في التوافد، فتعزز الصفوف بشيخات الأداء «تمغارين ن آفاي» عوض الهويات أو

من ليست لهنّ الملكة الشعرية والأدائية، كما يمكن ملاحظة تغيرات كبيرة على كل المستويات: تتغير الهيئة والأصوات والرقصات والذهب والإياب بين القصرين. (11) لمعرفة أي القصرين سيكون له الريادة يوم تلتين، ومن أبلى بلاء حسنا على كافة المستويات.

في هذين اليومين تنظم الصفوف ويحكم إغلاق «ليتول» أي وسط الفضاء الشعائري وتتلاحم وتتكاثر الموديات وتسطف كتفا لكثف للأداء المحكم الجزل والإبراز الأغالي ذات النفس الطويل، والتي مطلعها:
ترنّد نساء «زلولز» :

يا ليلي يا لله يا ليلي
يا لله ماداد يا لله أوخا
تطلب من الله العليّ القدير
أن يعطينا النفس لحضور الجمع
لرؤية «كورا» (12) البراقة كالسراب
ولرؤية الرجال الأقوياء خلف الأكمة
يا لي رذ نساء " الميزان " :

يا ليلي يا لله يا ليلي
يا لله ماداد يا لله أوخا
تطلب من الله العليّ القدير
أن يمنحنا النفس لحضور الجمع
لرؤية "كورا" تيرق كالسراب (13)

بعد الغناء على هذا النحو تجربة تسليّة محضّة، وممارسته حكرا عليهنّ، فهن يتعارفن فيما بينهنّ جيّدا، ويتقاسمن يوميا الهوم والتجارب والتأريخ.

كما يمكن ملاحظة، أثناء تمولايين، طقوس ومراحل هي لب الاحتفال كمرحلتى «تقار» و «تكسين» و «أغلي ن وناي» مرحلة تقار أثناء تمولاي الكبرى وفي كل مرحلة من هذه



المراحل، وأثناء الدورات التي يقوم بها الراقصون والضربات على الطبول، تتكرر المقاطع نفسها :

هولا ايلا مالو سيبية
لامالو بسم الله سيبية

ويتطور الإيقاع بعد ذلك مع تطور ونضج الكلمة والصوت.

2.3 مرحلة - ثلثين

هنا يضاف اسم <<ثلثين>> وهو اسم أحد البساتين بالراحة والذي يقع قصر <<زلواز>>، أو إضافة اسم دوغية، وهنا نجد عبارة «أزل وان دوغية» أي يوم دوغية، وهو اسم بستان من بساتين قصر «الميزان»، وهذا للدلالة على اليوم الفصل بمجرى الوادي «تغزيت» هذا الفضاء المحايد بين القصرين والذي تتم فيه المنافسة بين «كيل زلواز» و«كيل الميزان» وبحضور المنتبئين من كل مكان بالراحة وخارجها. في هذا اليوم ينفجر فضاء «تمولاوين» الحميمي ويتمدد (الذي كان بتفرييت، أوخيل، بالنسبة لقصر زلواز، ودق الزاوية بالنسبة لقصر الميهان أي الميزان) ليوصل إلى الوادي «أجريت» بتغزيت، بمحاذاة «ثلثين» و«دوغية» أو «لوغية» كما يطلق عليه كذلك.

قبل دخول الضاربات والراقصين على «ثقتا» يدخل «أبتول» (وسط فضاء الشعيرة) شيوخ ذوي خبرة فلكل قصر شيخه والقائم عليه، و«شيت أفاي» أي الموديات، كل صف من جهة قصره متقابلات ومن واقفات، فيبدآن بالتصفيق، والوقوف شرط ضروري كلون غفائي مثله مثل «أليون» (14) يشترط من مودياته الوقوف، فالوقوف هنا حالة طقوسية، لذلك تستخدم عبارة: أكنت تسولت، عكس الألوان الأخرى التي يطلب من مودياتها قائلين: أكنت ازلاين. (15) (مثلا ازلاين ن امزاد أو ازلاين ن تندي). ثم فيما بعد يخترق الراقصون رفقة الضاربات على «ثقتان» فضاء الشعيرة، وقبلها كانوا خارج أبتول، وهذا الاسراع في الحركة والانسجام بين الشباب الراقص والضاربات في إتجاه الفريق المنافس هو ما يطلق عليه «تتفار»، وهي مرحلة إفتتاح الشعيرة واختتامها. وتتفار من الجذر «نفر» بمعنى انصباب الواحد في الآخر، كما يطلق على النهر الذي يصب في نهر آخر (16).

أما مرحلة «تكسين»، فيشترط في مشاركتها العرض أن تكون تلك التي يطلق عليها: «تايلالت» أو «تان كورا» أو «تان الشو» وكلها مستوردة، أو مجلوبة من بلاد السودان، أي النيجر، نيجيريا. و«تكسين» جمع «تكست» وهي دراعة ذات أكمام عريضة مفتوحة الجانبين، مخططة في الأسفل مقدار شبر أو شبرين. تأتي بعد تلك مرحلة أغلاي ن وتاي أو دوران العلم، و«أغلاي» أي الدوران، وأوتاي أي السنة بتماهق لغة كيل جانت والأزجر والأهغار، وإن وجدت اختلافات بين



التسام لحظة للمشاركة

ههلا إهلا مالي سبيبة
لعالو باسم الله سبيبة

وفي كل مرحلة يفتح هذا النص على مقاطع
أكثر خفة وحماسا مثل:

يَنَّا يَنَّا هريلي أهولا ريلي
يَنَّا يَنَّا هريلي أهولا ريلي

وهذه المقاطع، الافتتاحية لم نجد لها معنى،
لحد الآن.

فعندما تتخل مؤديات قصر من القصرين
المتناقضين، أولا قلب فضاء الاحتفال أي

صوارة الأزجر وتلك الخاصة بالأهقل. ويصبح
المعنى الحرفي لأغلاي ن وناي هو «دوران
العام». و«أمغلاي» هو فعل الدوران حول
المنة، أي اكتمال العام وانقضائه ودخول عام
جديد، ويحتر عن ذلك طقوسيا بتقابل راقصي
زلاوا وراقصي الميزان وكل فريق يعمل على
تقاطع السيوف إثنين إثنين مع الرقص بتأني.
تتم هذه المرحلة والمراحل المتبقية،
كمرحلة «تكمسين» د «لشان»، ومرحلة
«أغلاي ن وناي»، تحت أداء المقاطع نفسها،
التي ذكرناها سابقا:



يغتاط المحتفلون والمتفرجون من القصر الذي تأخرت مؤديته في الولوج للوسط ويتشاهمون، لأن ذلك يدل، حتماً على أن النصير سيكون حليف المبادرين الأوائل، دون شك، أي فوز قصر الميزان هذا العام. فالشبهات في هذه الحال من مولدات الصوت والكلمات من رحم الذاكرة، كما تولد القابلة الأجساد من رحم الأمهات، إذ يختزن المقاطع المغناة بالملاحظات القوية، على مستوى المراحل، فقد يضطرون إلى تغيير اللحن والنص فجأة لأن ذلك لا يتلاءم والحركة والطقس الذي يستعد الراقصون للقيام به، فالعين تراقب والأذن تنصت والأجساد تنتظر أخذ الإذن لتحرك، ولتعرف في أي اتجاه ستكون حركتها. الغناء مسبق دائماً بكلام صارم وموجه ومؤدى فيما بعد، حيث يرسل الشعر دون

لحن: تعطي إحدى الشخات البيت أو المقطع الذي يغنى من طرف البقية، وسط الأهازيج، موجهة بذلك إهتمامات جميع المحتفلين والآخذين على عاتقهم هموم تلك الاحتفالية.

ثم يفتح صوت المؤديات على نصوص أكثر بناءً وكثافة ورمزية، ويصل الصوت إلى نضجه وخصوبته، من حيث ألفاظ المدح والذم والصور المجازية وقوة الكلمات التي قد تكون أكثر تأثيراً من ضربات الرماح والسيوف.

إحتفالات وأقنعة: نحو تفسير رمزي

تدخل هذه ضمن قائمة الاحتفالات القناعية وإن كانت بعيدة في مضامينها الرمزية وهيتها ومورفولوجيتها وبنائها الدرامي عما كان يحدث في القرن الماضي من وقفات طقسية هنا وهناك بالمدن والأرياف المغاربية التي اندثرت في معظمها (17)، أو عادت ملفقة متجددة بثوب العودة إلى الزمن الثقافي الجميل (18)، أي خارج إطارها التلقائي الذي كان يحمل مراسيل الحياة الاجتماعية والثقافية والكونية. وإن تناولت هذه الاحتفالية -على غرار باقي تلك الطقوس - موضوع الخصوبة، لكن باعتباره مفهوماً تغير مع الزمن ومتطلبات المجتمع وهذا ما جعلها تستمر لحد الساعة، وفي تجدداتها تتجدد الحياة ويتجدد شباب الجماعة، مثلما تتجدد الهيئة الخارجية للمحتفلين.. ملابسهم، أقنعتهم وحليهم والآلهم الموسيقية الإيقاعية.

يجزم الدارسون لهذه الظاهرة الاحتفالية إنها تأتي للتذكير بطقوس الزراعة والخصوبة، لاسيما وأن بعضاً من قطع اللباس سواء في <<غات>> (19) أو <<جانت>> كما أخبرنا بذلك (20) كانت تصنع

من جريد وسعف النخيل الأخضر. وقد تكون رمزاً لهويتهم كمزارعين ومستقرين وحاملين لثقافة غير ثقافة الصحراء والبدواة، ولاتعود بالضرورة إلى طقوس زراعية قديمة، على الأقل في زمنيها المرتبطة بالشهر القمري، وبرزنامة دينية تتغير فيها الفصول وتذبل وتموت وتحيا النباتات في دورة لا تنتهي. وهنا يمكننا تلمين ملاحظات ويسترمارك الذي قال بشأن الاحتفالات القناعية منتقداً «بال» بقوله: «لا أفهم كيف أن البروفيسور بال يمكنه القول أن كرنفال إفريقيا الشمال شرقية قد حافظ جيداً على طابعه الأولاني المتعلق بالاحتفال الزراعي، وذلك بموت روح النباتات وانبعاثها لسنة جديدة» باعتباره أنه لم تكن بأي حال احتفالات زراعية، على الأقل بأمانا» 21. وكيف يمكننا في الوقت الحاضر، وفي ظل إندثار ظاهرة هذه الاحتفالات في البلدان المغاربية، الأخذ بالطقوس الزراعية، وبأن هاجس المحتفلين هو انتظار أم تمنى سنة زراعية وافرة المحاصيل، لاسيما في احتفالات الطوارق، التي ما تزال مستمرة ومتجددة، (22). والقول بفكرة «انتهاك» المعايير الاجتماعية في تلك الأثناء وتعميمها، بينما وقفنا على شعيرة تعول على النظام والصرامة في كل صغيرة وكبيرة كما لاحظنا.

لكن راودتنا مسألة «طقوس الانتقال» من حالة الطقولة إلى البلوغ لدى الجنسين، وفكرة اختيار الشريك كموضوع شائك وهام لدى المجتمع الجانتي، مما حرك تأويلاتنا وقوى فرضياتنا المفسرة لها إذا ما لاحظنا «تسريحة الشعر» لدى الفتيات والنساء البالغات، وقناع الرجال ولباسهم المتمثل في «تكومبوت» ورمزية السيف والطبول التي تضرب عليها النساء من نوات الخبرة.

في البداية نعرّج على طقوس البلوغ في هذا المجتمع، والتي يطلق عليها ب «تمنجوط»، وهذا الطقس يخضع له كلا الجنسين وإن تغير ولم يعد

ظاهراً للعيان كما في السابق، حيث كان طقساً مستقلاً بذاته، ويرافق باحتفالية كبيرة، بينما أدمج في الوقت الحاضر مع شعيرة الزواج أثناء القيام بتسريحة الشعر «تالكة». فالسيوف التي ترافق الشباب الراقصين لا تعبّر عن حرب كانت ولا زالت بالمصالحة كما يحلو للبعض القول (23). لكن للسيف رمزية خاصة بهذا المجتمع ولمجتمعات أخرى بعينه (24)، فعندما يتم الفتى عمر البلوغ يضع اللثام لأول مرة، ويحمل اللثام دلالات الرجولة واحترام الرجال والنساء واحترام العالم الأرضي والوقاية من شرورهم وأذاهم. ويعطى للشباب الملتئم السيف الذي يرافقه مدة سبع ليال، كما يوضع تحت مخدع العروس، رمزا لاستيعاب فحولة الرجل. كما ترافق النساء ورضيعها موسى حادة مدة أربعين يوماً ليقيها من أذى الجن «كيل أسوف» الذين يحظون بطقوس كثيرة للوقاية من أذاها، وحتى لاتعرق الحياة الطبيعية لهم.

يحتل في اليوم العاشر بالشباب المقتنعين (الذين يرتدون أقنعة «تكومبوت» «وارن سونار» ويلثامات المقنعات). وإن بدت الوجوه النسائية منكشفة سافرة دون عطاء، فإن ذلك لا يمنعها من وضع أقنعة من مواد طبيعية، كالزعران (الذي يطلق عليه تنغميت) على كامل وجهها، ثم ترسم الحواجب بالكحل (تازولت) وتوضع المغرة الحمراء (تفتست) بشكل خط مستقيم من أعلى الأنف إلى أرنبتها وهذا ما يعرف بـ «زلالا» كما تغطى الشفاه بما يعرف بـ «تلمبلا» وهذا بواسطة قماش «ألشو» المشرب بالنيلة، فالطوارق يعشقون الألبسة الشرب كثيراً ويتهاقنون في اقتنائها من البلدان المجاورة، النيجر ونيجيريا.

هذه الأقنعة تخفي ملامح الرجال تماماً ويخفي الجسد البيولوجي ليظهر آخر اجتماعي يحقق المعايير في اختيار الشريك، فالاهتمام هنا بالرموز الذكورية لابلامح الوجه واليدين، إن أعناق المؤنديات تشرنّب نحو الحركات والانسيابية الجسدية للراقصين، بينما تبرز وجوه النساء وقد توحدت وتوهجت، مواطن أخرى للجمال تتأمنس عليها الرغبات الشبقة اجتماعياً، في لعبة الاغراء الجماعية. فكان الاختيار هنا ليس فردياً ولا هو مفروض بل مقنناً ثقافياً تحكمه ضوابط مادام داخلياً محضاً وليست حركته مسلطة بين مجموعات القصر الواحد فما بلنا ببقية القصور، فهناك أسوار محكمة على المصاهرة، تزيّن حركه الراقصين ورشاقة أجسادهم وأداء النساء الجيد تحت سلطة طبول العازفات المراقبة.

تسريحة الشعر وسلطة الطقس

يكتسب الشعر أهمية بالغة في الماضي والحاضر لدى الطوارق عموماً، فلا تزال القيم الثقافية والمعرفية تركز أساساً على نموذج الشعر الطويل المنسدل، وفكرة قص الشعر بقيت غير مقبولة أو محقرة، لاسيما في مجتمع تغطي شعور النساء فيه منذ البلوغ حتى داخل البيوت لضرورات غيبية مختلفة الخطابات والتأويلات.

وأثناء المناسبات، يأخذ الاهتمام بالشعر حصة الأسد وتمارس عليه طقوساً معقدة، ابتداء من وضعية جسد الماشطة، التي يطلق عليها «تماليت ن تالكة» والمرأة التي تخضع للعملية، فقد لوحظ أنّ هذه الوضعية لم تتغير

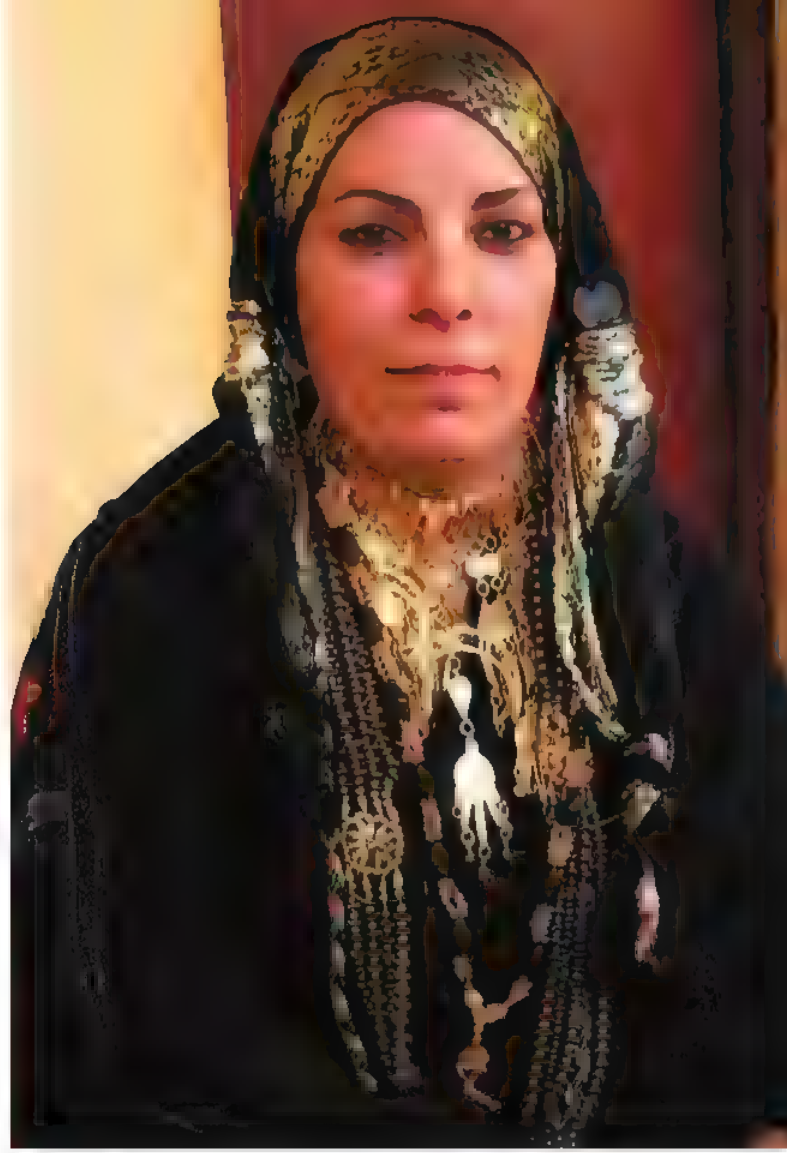


منذ آلاف السنين، أي منذ 8000 إلى 7000 سنة²⁵.

وقد واجهتنا صعوبات بالغة للغاية في رصد الطقس المرتبط بتسريحة الشعر في سياق المناسبة لرفض النساء للتصوير، وإبراز حالات حميمة تتكشف فقط للرجال ليلة الزفاف، واعتقد أن صور نساء يمشطن - وإن ظهرت هنا وهناك - فإن ذلك قد تم دون علمهن، وأن باحثين أكثر مازالوا يستعملون سلطة آلائهم ويعيدون نظرة الاحتقار لأناس لا يمكنهم الاطلاع ولا قراءة ما سيكتب عنهم وهو ما نرفضه في إطار أخلاقيات البحث الميداني. فمهما قيل عن مجتمعات الطوارق من الفتح وحرية النساء المفرطة فهن

لا يقبلن أن تصوّر نساتهم مكشوفات الشعر، مهما كلف ذلك من ثمن، وإن استغلت حالات عوز هؤلاء والمجاعات التي فتكت بأنظمتهم وثقافتهم التي قد تجعلهن غير مكترثات للأمر، وفي ظننا أن الأمر يكون أشد انحطاطا عندما تناس نتائج البحث العلمي على المساس بكرامة الإنسان مقابل لقمة العيش.

وتشير دراستنا الميدانية إلى أن هذه الإحتفالات كانت بمثابة فرصة ذهبية لاستعراض فتيات من مختلف الأعصار، وأهم مؤشر للعمر هو تسريحة الشعر، والتسريحات هنا مختلفة التسميات حسب شريحة السن، فهناك «تبرنتت» وهناك ما يطلق عليها بـ «اسكات»



وهناك تسريحة البلوغ «اسكراف»، وهناك مايعرف بـ«تالكة» للنساء بعد البلوغ في كافة المناسبات. يطلق على فعل المشط بـ «آتل» ويقال لمن تعرف المشط بـ «تمندامت آل» أي بمعنى فلانة تمشط، وللماهرة منهون «تماليت ن تالكة». وتسريحة <<اسكراف>> هي الأهم باعتبارها تسريحة البلوغ، ولذلك الأهمية نجدها تذكر في مطلع قصيدة يشترك فيها الفريقان المتخاصمان، أي «زلواز» و«الميزان» مع تغييرات طفيفة يقول مطلع نص غنائي:

أقسمت شيت سكراف

بمعنى صفقي يا صاحبات «اسكراف» أي البالغات الجدد اللاتي عززن صفوف المؤديات، فكلما تكبر الفتيات تتغير تسريحة شعرهن وتتغير طريقة لباسهن عن البسة النساء ومكانتهن في صف الأداء <<أقاي>>، وبالتالي يأخذن مكانة من هن



إختيار الشريك، إلى النظرة التشكوبية لهؤلاء
الحضر، الذين يجبرون على شرح وإعطاء
أسبابا لوجودهم ضمن عالم متحرك كالزمال،
مقيم جئا، ومسوق عالميا. (الطوارق فرسان
الصحراء، الرجل الزرق) إلى غير ذلك
من الرواسم ورواسب المؤلفات الكولونيبالية
والتصورات المحلية.

وفي النهاية فإننا نميل إلى انظن بأن هذه الإحتفالية

أكبر سنا وهكذا تكتمل الدورة .. دورة الخصوبة
الجنسانية، وتترجع العرش البالغات الجند
ساحبات تسريحة «اسكراف» المعروضات
ليُختَرن ويُختَرن، وكذلك الأمر فيما يتعلق
بالبالغين من الذكور.

لم تعد تسريحة «اسكراف» متصدرة
القائمة، بل بقيت التسريحة التي تليها «تالكة»
وهذا للتغير الذي حدث في طقس البلوغ، وحتى
الماشطات قد ندرت مواهبين في التفتن في ذلك
وبقيت بولحة «جانت» سيّدة واحدة فقط ممن
يقتله. 26 فالكل يتغير، والبحث في اتجاه ذلك
هو الذي سيضمي لنا جولاب غلمضة في الرموز
التي تفصح عنها كل حركة في هذه الشعيرة ذات
المركبات الطقوسية المتعددة والمتشابهة.

وباعتبارها شعيرة ذات مركبات طقسية
متعددة المعاني والخطابات، فقد جاءت
بصورة أساسية لتأسيس جلّ للتصورات
والممارسات الثقافية التي تميز أهل القصور
عن غيرهم من سكان الصحراء الشاسعة، أي
البدو، ولتحديد وضبط النظم الاجتماعية حتى لا
تتفكك نهائياتها وغاياتها، فهي كباقي الشعائر
الإحتفالية تأكيد على النظام، وليس الانتهاك كما
عبّرت عنه جلّ الدراسات،
واعتبرتها قضاء بشرع فيه الإنتهاك لأنفسى
الحدود، إذ انطلق أصحاب هذه الدراسات من
ملاحظات ومعاينات قام بها دارسون أولئ لهذه
الظاهرة (27)، وصرامة القوانين والأعراف
المشرعة لتقافة المجموعات الموجودة بالواحة،
وإن قُهمت بالفوضى والسديمية: ابتداء من

اختلفت المواقف وتعددت وراء نشأة فن الرقص ومضمونه، غير أنه يمكن حصرها في أكثر من اتجاه، فهناك الرقصات ذات المضمون الديني وتلك المرتبطة بالطقوس وأعمال السحر، والتي انتشرت في الحضارات القديمة.. إلى جانب الرقصات التي كانت تهدف إلى الترفيه عن النفس. وفي التاريخ العربي هناك من قام بوصف الرقص مثلاً يذكر المؤرخ والرحالة العربي "المسعودي" في كتابه "مروج الذهب" (أن الخليفة العباسي المعتد، سأل بعض ندمائه أن يصفوا له الرقص وأنواعه والصفات المحمودة من الراقص، وذكر شعاقله، فقالوا له: يا أمير المؤمنين، أهل البلدان والأقاليم مختلفون في رقصاتهم، فجملة الإيقاع في الرقص ثمانية أجناس، الخفيف، الهزج، الرمل، ضعيف الرمل، ثقيل الثقل، ضعيف الثقل، ضعيف الثقل الأول، الثقيل الأول...

د. حسام محسوب

كاتب من مصر



نماذج من أهم أشكال الرقص الشعبي العربي

والراقص يحتاج إلى أشياء في طباعه، وأشياء في خلقته، وأشياء في عمله، فأما ما يحتاج إليه في طباعه، فخفة الروح، وحسن الطبع على الإيقاع أى حسن التوقيع، وأن يكون طالبه مرحاً محسناً للتبدير والتصرف في رقصه، وأما ما يحتاج إليه في خلقته فطول العنق والسوالف، وحسن الدل والشمائل، والتمايل في الأعطاف، ودقة الخصر، وحسن أقسام الخلق، واستدارة الثياب، وسهولة مخارج النفس، ولطافة الأقدام، ولين الأصابع، وإمكان ليها في نقلها، ولين المفاصل، وسرعة الانفصال في الدوران، وأما ما يحتاج إليه في عمله، فكثرة التصرف في ألوان الرقص، واحكام كل جزء في حدوده، وحسن الاستدارة، وثبات القدمين في مدارهما، واستواء ما تعمل به القدم اليمنى ويسراها (1).

ومن هنا نكتشف أن ممارسة الأشكال الحركية «الرقص» الشعبي قديم في المنطقة العربية، وكان يلقي عناية ورعاية.. وأن «الرقص» في أساسه هو عبارة عن طقس جماعي معبر عن نوعية الحياة الاجتماعية لممارسيه، ولا ينحصر الرقص في شريحة نوعية دون الأخرى فهو حالة تشاركه جماعية أكثر منها فردية، ولكن العادات والتقاليد في بعض المجتمعات حولته مع مرور الزمن إلى هواية وممارسة (وتطورت الرقصات من حيث المضمون كثيراً بحيث أصبح الرقص هو من الشعائر التي تقوم بها القبائل قديماً لطلب المطر والغذاء والصحة من الآلهة، وذلك حين ينذر وجود اللحم حيث يقيمون رقصة طيريه التماساً من الآلهة بأن تجعل طيور الصيد أكثر بركة وأعظم حشداً) (2).

ومصطلح «الرقص الشعبي» يستخدم بصفة عامة لوصف أشكال الرقص المتعارف عليها بين الشعوب المختلفة.. والتي تكون ذات أصول متشابهة تتوارثه من جيل إلى جيل.. ولذلك يعد الرقص الشعبي بصفة عامة وسيلة مهمة لترجمة أحاسيس ومعتقدات الشعوب.

ونحن نهتم بدراسة فنوننا الشعبية لأننا

نكتشف فيها نواتنا الأصيلة.. ولأننا نرى فيها نقطة البدء لتاريخنا وتراثنا البشري.. فهي تنقل لنا صورة حية نابضة لواقع ثقافتنا الشعبية.

وينطلق هذا البحث من رؤية مفادها أن الفنون العربية تتبادل التأثير لأنها ذات خصائص مشتركة يفيض بها الميراث الثقافي المشترك، الذي يجعل من المجتمعات العربية أكثر متانة وقوة في مواجهة عناصر التحلل والتفكك التي تصيب مجتمعاتنا العربية نتيجة لتغلغل الثقافات الغربية فيها..

وتهدف هذه الدراسة إلى محاولة رصد عناصر الوحدة بين الأقطار العربية من خلال الرقص الشعبي، وسوف أحاول أن أشير إلى بعض هذه الرقصات التي تشترك فيها عدد من الدول العربية.

أولاً: عوامل التشابه بين أقطار الوطن العربي:

على الرغم من تنوع العناصر البشرية المكونة للمجتمع المصري الذي يتكون من عدة عناصر منها: «النوبيون».. و«البدو».. و«الفلاحون».. إلا أننا إذا نظرنا إلى الرقص الشعبي لدى هذه العناصر البشرية سنجد أنها امتزجت مع بعضها البعض في بعض المناطق مثل النوبة في رقصة «الاراعيد» مثلاً.. وفي بعض المناطق الصحراوية ظل الرقص الشعبي محتفظاً بعناصره الأصيلة بدون تغيير.. مثلاً نجد في مجتمع «البدو» في صحراء مصر «الشرقية والغربية» مثلاً في رقصة «الحجالة، الكفافة، كف العرب».

ولاشك أن هناك تمازجاً ثقافياً يحدث من خلال عناصر الرقص الشعبي بين الدول العربية، ومثال ذلك «رقص الخيل» الذي ازدهر بصفة خاصة في صعيد مصر وفي دول الخليج العربي.. ورقصة «الدبكة العرايشي» التي تشتهر بها العريش.. وكذا ببلاد الشام.. وطقس «الزار» الذي يوجد بمصر والسودان ودول الخليج العربي.. وطرق الأداء الحركي للطرق الصوفية في كلا

من مصر والسودان وبلاد الشام والمغرب العربي في الأعياد والاحتفالات الدينية. ولكن إذا ما تساءلنا: ما هي أسباب التشابه في الرقصات الشعبية بين اقطار الوطن العربي.. هل هي بسبب الهجرات المتوالية التي تمت بين هذه البلدان مما أثر على البيئات الثقافية؟ أم أنها وحدة الموقع الجغرافي؟ أم أنها وحدة اللغة والدين والتاريخ؟ أم أنها وحدة التجربة الإنسانية؟ إننا نرى أن التشابه الذي تتسم به الثقافة العربية كان نتيجة لعديد من العوامل منها:

- وحدة الموقع الجغرافي وعدم وجود عوائق جغرافية حادة.
- حركات التنقل للتجارة أو الرعى التي تقوم بها القبائل البدوية.
- وحدة اللغة والدين والبيئة الثقافية.

أما إذا ما تحدثنا عن أثر الهجرات البشرية للقبائل العربية بين الدول العربية وبعضها البعض بشكل عام، سواء كانت طبيعية أو غير طبيعية، وبينها وبين مصر بشكل خاص.. سنجد أنها قد أثرت على بعض الأشكال الراقصة في مصر.. ونرى هذا في ظهور «التحطيب» من فوق ظهر الحصان نتيجة لامتزاج الثقافة العربية والثقافة المصرية.. ورقص «الكف» أو «الارغيد» في النوبة.. وهو نتيجة لامتزاج عناصر من الثقافة العربية والثقافة النوبية...

وللتلليل على وجود عناصر فنية متشابهة في الثقافة العربية سوف نستعرض بعض أهم الإثكال الراقصة الشعبية في مصر، وبعض البلدان العربية الأخرى، التي لها مظاهر احتفالية شعبية.. ومنها على سبيل المثال:

الزار

وهو من أشهر الطقوس التي تمارس في مصر وعدد من البلاد العربية مثل (سلطنة عمان إلى جانب العديد من الدول الأفريقية مثل الصومال و إثيوبيا و نيجيريا) وأن اختلافات المسميات وهناك آراء ترى أن طقس الزار ظهر في القرن الـ 19 غير أنه هناك آراء أخرى ترى أنه ظهر في مصر منذ عهد الفراعنة و لكننا من الممكن أن نقول إن طقس الزار هو تقليد ورثناه وانحدر إلينا ضمن للتركة التي خلفها لنا المصريون القدماء ونقرأ في قصص المصريين القدماء «قصة أميرة يخن» وقد حلت في جسدها روح شريرة لم يمكن إخراجها من جسدها إلا بعد أن ذهب إليها الآلهة «خنسو» بنفسه وأخرجها بقرة سحره.. والروح قد اشترطت قبل خروجها أن يقام لها احتفال فخم يشترك فيه الإله مع أمير يخن (بحضور هذه الروح فلكيم الاحتفال وقامت فيه الهدايا والقرابين والضحايا لهذه الروح أمام «خنسو» فلما أخذت منها بلوفر نصيب وعندما قاربت الحفلة الانتهاء خرجت الروح ذاهبة حيث تريد كما تقول النصوص الهيروغليفية (3) ولعل في هذه القصة المصرية القديمة تفسير للمصدر الذي استقىنا منه حفلات الزار والأسجاد الذين يحلون في أجسام سيداتنا المصريات.

وهو طقس لمعالجة الأمراض العصبية التي تتسلط بالخصوص على النساء أنواع مختلفة (التشنجات والصرع وغيرها ويعتقدون أنها ناشئة من الجن أي أن أحد



أداء غنائي لأحدى الرقصات تصوير: أسماء محمد حسن

للجان يتلبس جسم الإنسان ويسبب له الأمراض ويستغفون لشغفه الرقي والطلاسم وحضور الأنكر والاستماع إلى طبول مختلفة وأصوات المظني والأحان وما أشبه ذلك ويعتقد أن هذا يطرد لجن المتلبسة بالأشخاص وطقن أحجية وبعض أشياء يتخللها من بعض الأولياء كالأحجية أو قطع من كساء والخشب وغير ذلك محققين أن هذه الوسائل تبعث الشياطين المتلبسة بهم). (4).

الذكر:

وهو من الطقوس التي تعتمد على الأداء الحركي وفيه تقوم الجماعات للصوفية بتنظيم الموائد الدينية، وإحياء مناسبة الأولياء الصالحين.

وتستعمل الطرق الصوفية في العديد من البلاد العربية احتفالاتها بقراءة للقرآن الكريم.. إلى جانب الأدعية الدينية.. والتواشيح.. وأوراد شيوخ الطرق الصوفية... وترديدتها مع معارسة الذكر.

ويمكن تمييز الطرق «الصوفية» المختلفة بقلون الغلب في البيارق والعلامات أو الطواقي والشارات فلون الطريقة الرفاعية أسود، والقادرية أبيض، والسعدية والبرهانية والشاذلية أخضر، والأحمدية أحمر، وكذلك الأمر بالنسبة لليومانية. أما الموسيقى المصاحبة فنجد أن آلة الناي هي أقرب الآلات الموسيقية إلى اللون الديني، فقد ظل بجانب الدخول للكبيرة ملازمة للطقوس الدولية للدرويش والمقصوفة في معظم مصر والعراق وسوريا والسودان ولا تزال العديد من الطرق للصوفية تمارس الذكر على أصوات الدخول والناي.

ومن أهم الطرق الصوفية في مصر ومعظم البلدان العربية الطريقة «المولوية» لما لها من شكل متميز في أداء طقوس الذكر.

الطريقة المولوية في مصر:

الطريقة المولوية.. ومؤسسها هو الشيخ جلال الدين «الرومي» ولد عام 1207 وقوفي 1273 الذي جعل من الحب.. والجمال.. وزهد النفس.. هي الوسيلة للتقرب إلى الله.. إذ (كان

من عادات المحققين أو الحاضرين أن يلبسوا لباساً خاصاً وهو عادة ثوب أبيض فضفاض، وعلى رؤوسهم ما يسمونه كلاًها وهو كندسة من اللباد مستطولة الشكل وكن قلند الجماعة يمتاز باعتزاله صلبة خضراء فوقها، ويدورون حول أنفسهم على نغمات موسيقية مطربة جداً من حيث للفن الموسيقي... غالباً ما كانت تشارك فيها الطبقات الشعبية) (5).

وكانت للطقوس الاحتفالية لدى المولوية تتكون من (صلاة للجماعة و قراءة للقرآن والاستماع إلى وعظ للشيخ الذي يلبس زيته الرسمي وإنشاء للأشعار المتطرفة بالمشق الإلهي والسماع للألات كالفناي وغيرها ويعتبرون ذلك ترويحاً للقلوب وتنشيطاً للسلوك.ومن هانتهم



أيضا الدوران المعروف بالفنل المولوى، وتقوم به مجموعة من الفتيان الذين يلبسون غلائل بيضاء ناصعة كجلايب المرائس، يرقصون بها على النغمات الشجية ويدورون دورانا سريعا، تنفرج به غلائلهم فتكون نواثر متقاربة على أبعاد متناسبة، لا تطفى واحدة منه على الأخرى ويمتون سوا عدهم، ويميلون أعناقهم ويمرون واحدا بعد الآخر أمام شيخهم والموسيقى لديهم تتحدث عن أسرار الحياة والوجود (6) .

وشكل «الحركة» لديهم يعتمد على «الحركات الدائرية المتواصلة».. حيث أن فلسفة «الشكل الدائري» لدى هذه الطريقة الصوفية ينبع من قانون «الحركة الدائرية للكون».. فهو يبدأ من نقطة معينة وينتهى عند نفس النقطة.. والمقصود بهذا «الدوران المتصل» هو الإحياء بالانطلاق إلى «السماء وتحرره من ارتباطه بالأرض».. وعندما تقوم الجماعة المؤدية بعمل الدورانات حول شيخهم، فهم يمثلون الكواكب التى تدور حول الشمس.. كما نجد فى السودان إحدى الطرق الصوفية التى تتميز بأشكالها الحركية المؤداة داخل طقس الذكر وهى الطريقة السمائية .

. والطريقة السمائية اسم اصطلاحى لخمسة طرق وهى :

. القادرية: وتُنسب للشيخ عبد القادر الجيلانى (470 هـ / 560 هـ) .

• النقشبندية: وتُنسب للشيخ محمد بهاء الدين نقشبند (717هـ/761هـ).

• الخلوتية: وتُنسب للشيخ مصطفى البكرى (1099هـ/1162هـ).

• طريقة الأنفاس: نسبة للذكر المصاحب لكل نفس داخل أو خارج.

• طريقة الموافقة: المُسمّاة أيضاً (الطريقة الأسماوية): نسبة للتوافق العددي في (حروف الجمل) بين بعض أسماء الله الحسنى واسم الذّاكر. هذا وقد تُسبت لمؤسسها الشيخ محمد بن عبد الكريم السمان (1132هـ/1189هـ) فاشتهرت لذلك باسم: الطريقة السمانية.

ونجد أنه يتجمع مئات التابعين من الطريقة السمانية، واقفون في صفوف مواجهة لبعضها البعض للذكر، وهو طقس مهم من طقوس الصوفية.. حيث يقضون كل ظهيرة يوم عطلتهم الوحيدة وهم يحنون ظهورهم مئات المرات مرددين كلمة «لا إله إلا الله» يكررونها طوال الوقت تحت إرشاد شيخهم وهم يدورون من جهة لأخرى، ويقفزون للأعلى وللأسفل... ولكن الجزاء كما يقول الشيخ حسن الفاتح قريب الله، شيخ الطريقة السمانية، في الخرطوم قريب الله هو الإحساس بالسعادة والمرح، وهو — أى الشيخ — عندما يندمج في الذكر يكون تركيزه بأن الله قريب منه، إن لمن الصعب أن تكون قريب من الله كما يقول. إن تحمله الجليل، ووجهه الروحاني يعبر عن نتيجة هذه الجهود، والذكر يجمع الترانيم والصلوات والتأمل، إذ أن الذكر مع كل حركات الجسم يؤدي لذوبان الشخص في تمجيد الله وعبادته(7).

الرقص النوبى

ومن الرقصات التي تحمل بذور التزاوج الثقافي أيضاً الرقص في منطقة النوبة(وترجع صلة النوبيين بالعرب إلى اقدم العصور. وكانت التجارة من أهم عوامل هذه الصلة بين موانئ جزيرة العرب ومصر والسودان والحبشة كما

هاجرت بعض الجماعات العربية إلى وادى النيل حتى وصلوا النوبة(8) وهم قادمون من منطقة الحجاز واستقروا في سيناء ثم هاجروا إلى النوبة وقاموا باستغلال موقعها الجغرافى المتميز في ممارسة التجارة فيما بين مصر والسودان. وتتكون النوبة من ثلاث قبائل رئيسية وهى الكنوز و الفادجدا والعرب وهم يسكنون الجانب المصرى أما قبائل المحس و السكوت فهم يسكنون فى الجانب السودانى،ولديهم ميزة غير موجودة فى اغلب العرقيات التى تكون المجتمع المصرى وهى أن المرأة تشارك الرجال فى الرقص بشكله الكامل بدون أى تحفظات من حيث النوع أو الدين أو المناسبة.ومن أهم أنواع الرقص لدى الكنوز مايسمى الهوللى، (وفى رقصهم يستخدمون الموسيقى التى تتكون من آلة الطنبوره وآلة النجرات وبصاحبها الغناء ويعتمد الرقص لديهم على تشكيل الشباب لصف يتقدم بعمل خطوه للأمام ثم قفزه مع رفع الساق للأمام مع عمل سقفه باليد ويتكرر هذا الشكل حتى يصلوا إلى الفتيات الجالسات بجوار الموسيقيين والمغنيين ويتراجعون بنفس الخطوة،ولكن تكون بمصاحباتهم فتاه تحمل مبخره بيدها ثم يكرر نفس الشكل مرة أخرى ولكن مع تبديل الفتاه.ولديهم أيضا رقصة الكف وهى شبيهة بالرقص البدوى المسمى الحجالة أو الرزعة وهى من أهم الرقصات الشعبية النوبية التى تؤدى فى احتفالات الزواج، وهى رقصة جماعية تتوارثها الأجيال وفيها يصطف الشباب والرجال على شكل مربع ومعهم المنشدين الذين يؤدون الأغاني ويعزفون على الطار فى إحدى أضلاع المربع وفى الرقصة يشتد ضرب الكف وجميع الشباب الذين يشكلون المربع يؤدون خطوات موحدة،ويتبادل المتفرجون النحول فى حلبة الرقص بالتناوب طبقا لما يأمر به حامل السوط(9) ومن هذا نكتشف أنه لوجود مؤثرات ثقافية متوارثة من أفريقيا بجانب المؤثرات الثقافية العربية نتج عنه أن الذى يقود الرقصة بجانب الفتاة هو شاب ويده سوط وهو

من العناصر المادية "الإكسموارات" الأفريقية المصاحبة للرقص .

أما لدى الفاندجا فنجد أن لديهم رقصة تسمى باسم الدور للموسيقى المؤدى وهو النجرشاد وفيه تستخدم الموسيقى التي تعزف باستخدام آلة الدف بشكل أساسي بمصاحبة الغناء. مصحوبا بتصفيق بالأيدي بطريقة معينة يقوم بها الشباب والفتيات وضرب الأقدام بالأرض مصحوبا بتون الموسيقى النوبية وهذه للرقصة تأخذ شكل نصف هلال من الشباب الصغير ويتوسط هذا الشباب ويقفون في مواجهة بعضهم البعض وتعتمد الرقصة من حركة أساسية وتتم من خلال عمل خطوة إلى الجانب أو إلى الأمام أو إلى الخلف بالساق اليمنى ثم تتبعها الساق اليسرى مع انتقال الجسم معها والفتيات يؤدنها أيضا ولكن في الاتجاه المعاكس وتكون الحركة متصلة وهم ممسكون بأيدي بعضهم البعض.

أما عرب النوبة فلديهم شكل راقص نجد فيه أحد الراقصين (يخرج من الصف ممسكا بالسيف ويلعب به بمهارة مظهرا ما لديه من مهارات في اللعب بالسيف ويتشابه هذا النمط مع النمط الموجود في دول الخليج حيث يسمونه فن العرضة (10) ولديهم أيضا شكل راقص وهو يسمى "الأراجيد" وكلمة أراجيد كلمة نوبية تعني "الرقص" وتتشكل بها هرموني صوتي من الشباب والشابات، وهذه الرقصة تؤدي بمصاحبة الموسيقى المكونة من مجموعه من الدفوف تتم في حفلات الزفاف في النوبة القديمة. وهي من التراث النوبي الذي كان (يستمد من تدفق مياه النيل وانبساطه إيقاع حياته) (11). وهذه الرقصة تعتمد على اهتزاز الجسم والأيدي للأمام والخلف بتحريك القدمين في تناغم وانسجام مع الموسيقى والغناء المصاحبين، وتؤدي في شكل دائرة ويشترك جميع الفتيان في التصفيق بمصاحبة الإيقاعات الموسيقية. ومنهم من يقوم بالقفز لأعلى من الأتار والحماس كما يشبه الغطس في المياه، وتقوم البنات بأداء حركات بأيديهم تشبه السباحة في مياه النيل مع القيام بحركات اهتزاز للجسد ويتم كل هذا بشكل منسجم ومتناغم مع الإيقاعات الموسيقية النوبية .

الرقص البدوي

أما ثقافة البدو في مصر فنجد أنها تتشابه مع ثقافة البدو في ليبيا وسوريا وإن اختلفت الاسماء.

ففي سوريا نجد الرقص البدوي المستمد أصوله من تراث عربي قديم وأهمه رقصة «الذقة» .

وفي ليبيا تسمى رقصة الحجالة ونجدهم يقومون بأداء هذه الرقصة في حفلات الزفاف ويجتمع الشباب منذ الاصيل فيكونوا صفا شبه نصف الدائرة أو نصفاً مستقيماً، ويكون اتجاههم إلى داخل نصف الدائرة في تنتظر « الحجالة » أي الراقصة. ويتطوع للرقص في مناسبات الزواج اخوات أو قريبات أو جيران احد للعروس أو العريس، وبصفة خاصة عندما يتواجد الرواة والشعراء، يقام الصف، وخلال فترة انتظار الراقصة، تكون البداية بغناء أغاني التي يطلق عليها في هذا المجال "أغاني الصف" وما إن يكتمل أداء أغنية من أغاني الصف، حتى يلحقها المغنى نفسه أو غيره بأغنية أخرى ذات إيقاع

الذكر

وهو من الطقوس التي تعتمد على الاداء الحركي وفيه تقوم الجماعات الصوفية بتنظيم الموالد الدينية، وإحياء مناسبة الأولياء الصالحين.



الزّار

من أشهر للطقوس التي تمارس في مصر وعدد من البلاد العربية مثل منطقة عمان إلى جانب العديد من الدول الأفريقية مثل الصومال و إثيوبيا و نيجيريا وأن اختلفت المسميات.. وهو طقس لمعالجة الأمراض العصبية.

وثبقى الراقصة في مكنتها، وفي العادة يحيطها الحاضرون في الصف بأغنية، عند الانتهاء من الأغنية ثم تغنى الشتلة، سواء من المغنى نفسه او من غيره بعد ان تلقن المجموعة كلماتها على إيقاع الأكف. ولا تحرك الحجالة ساكناء حتى ينتظم التصفيق وترفع درجة حرارته الى أعلى مستوى، عندئذ تبدأ الحجالة في الرقص، ممسكة بعصاها، ومارة بالصف من إحدى جهتيه الى الجهة الاخرى(12). وفي مصر نجد انه في المنطقة الشمالية الغربية من مصر وواحة سيوة تمارس رقصة وتسمى الدحية وهي أيضا تعمل العديد من الأسماء مثل الكفاكة أو كف للعرب نرى

تسمى " الشتلة " وهي تتفق مع أغنية العلم في المضمون وانها تتكون من بيت شعري ولحدها نصف وتختلف عنها في أنها -أى الشتلة - تؤدي على إيقاع أكف الحاضرين. وعندما تبدأ الشتلة يقتسم قيادة الصف شابان أو أكثر، يحاول كل واحد منهم ريادة مجموعة ليكون إيقاع تصفيقها منظماً وقوياً، وقد يبدأ التصفيق بعده، لمجرد «التسخين» لأن «الحجالة» لم تحضر بعد. وما ان تحضر «الحجالة» نجد انه تتقدمها عجوز أو طفل يمسك طرف عصا الراقصة، وتمسك الراقصة بالطرف الآخر، وعندما تصبح «الحجالة» امام منتصف الصف تقريباً يرجع الطفل أو للعجوز الى الوراء،

العرضة

العرضة البرية أو البحرية وهي رقصة حربية، وكلمة "العرضة" تعني الاستعراض العسكري وقد يختلف المسمى من مكان إلى آخر فنجد أنها تسمى أيضا الحدوة، العيالة، الهيدة، البداوي، الزريف، العرضة النجدية وهي لا تختلف اختلافا جذريا في أشكالها المقدمة



تؤديها الشعوب بين شاطئ البحر المتوسط ونهرى دجلة والفرات، ولذا فهي رقصة شديدة الخصوصية، يفسر تنوع الدبكة لا في ايقاعها فقط "البطيء، والمتوسط والسريع"، ولا في خطواتها العديدة، بل في تعدد ألحانها الموروثة.

الرجال وقد اصطفوا صفا أو استداروا في حلقة يصفقون بأيديهم تصفيقا رتيبيا لضبط الإيقاع وتوسطهم امرأة واحدة وهي تسمى للحجالة أو الحاشية أو البيه وقد غطت رأسها بطرحة سوداء تخفي وجهها وتنتلي على ظهرها والرقص عندهم ينقسم إلى ثلاث مراحل يبدأ بغناء جماعي يسمى الشتيوه ثم الغنيوه ويأتي الجزء الآخر ويسمى المجرونة .

• الشتيوه: هي غناء جماعي يقوم به الرجال في السامر بمصاحبة تصفيق المجموعة للفت انتباه الحجالة لالحيتهم، والراقصة لا تؤدي حركاتها الراقصة إلا على الحان الشتيوه فقط.

• الغنيوه: هي جزء غنائي فقط لا تؤدي عليه أي حركات راقصة.
• المجرونة: وهي الجزء الأخير لهذه الرقصة وهي من أطول أجزائه وفيها يقوم الرجال بمصاحبة المغنى بالتصفيق وتقف للحجالة في مكانها وتقوم بعمل هزات خفيفة بالحوض وهي ممسكة بالعصا بيدها، ثم من الممكن أن يعاد كل ماسبق.

وهناك نموذج آخر ويتكون السامر لديهم من :

1. (السامر وفيه يقف الرجال صفاً ويغنى أحدهم ويسمى البوشان وغالباً ما يصف في غنائه العروسين المحتفى بهم في السامر.

2. الدحية ويتسم بالسرعة والحماس وفيه تبدأ مغازلة الرجال للحاشية ومحاولة خطف غطاء وجهها وهي تمنعهم باستخدام العصا التي بيدها.

3. الريده ويتسم هذا الجزء بالبطء ويغنى فيه أحد الرجال غناء ارتجالياً ويسمى بالبديع لقدرته الإبداعية في الارتجال وفصاحة لسانه ومن الممكن أن يشترك في الإلقاء أكثر من بديع ومن الممكن أن يكون هذا الجزء آخر جزء في الرقصة ومن الممكن أن تستمر مع بداية جديدة لسامر جديد (13).

ومن هنا نجد أن رقص البدو عامة يتشابه مع اختلاف المناطق وذلك لأنهم من جنور واحدة ومنطقة جغرافية واحدة ولكنهم انتشروا في البلاد العربية سعياً وراء الرزق قبل انتشار البترول أو مع الفتوحات الإسلامية ولكنه يختلف في الشكل العام للسامر طبقاً للعادات التي اكتسبتها القبيلة من تقاليد المنطقة التي تعيش بها مثلاً نجد في مرسى مطروح أن شكل السامر الشعبي لدى البدوي وأيضاً أن الموسيقى والغناء والملابس في هذه المنطقة تتشابه مع شكل السامر الشعبي الموسيقى والغناء والملابس في ليبيا ونلاحظ أنه هناك تشابه كبير بين آلات الإيقاع المستخدمة وارتباطها مع شكل الإيقاعات الأفريقية وذلك نتيجة للهجرات التي قام بها البربر من شمال أفريقيا وهناك شكل من أشكال الرقص الشعبي المنتشر في العديد من الدول العربية وهو :

رقصة الدبكة

الدبكة تؤدبها الشعوب بين شاطئ البحر المتوسط ونهري دجلة والفرات، ولذا فهي

رقصة شديدة الخصوصية ولها طابعها المميز، يفسر تنوع الدبكة لا في إيقاعها فقط «البطيء»، والمتوسط، والمريع»، ولا في خطواتها العديدة، بل في تعدد أحيائها الموروثة فالدبكة جزء من التراث العربي عموماً، وهي موجودة في العديد من الدول العربية وإن كانت منتشرة بشكل أكبر في سوريا، لبنان، فلسطين، والأردن ومنطقة الأكراد بالعراق ومنطقة العريش بمصر.

رقصة الدبكة (التي تتألف من مجموعة من الخطوات، والحركات الرشيقة المتسلسلة في ضربات أقدام منظمة يشارك الجسم بها فتعبر عن حيوية الشباب المتفقة، وأنوثة الفتيات في عفوية حلوة، وترافق ضربات الأقدام خطى منسقة، فتسير على نقرات الإيقاع بواسطة الطبل، أو الدف، وعلى نغمات المزمار أو الناي أو المجوز، أو أية آلة عزف عربية أخرى من الآلات التي يستعملها أبناء الريف) (14).

وما يميز الدبكة هو الجمع بين رشاقة الحركات للراقصة والقوة المجسدة في الرجولة. وتري أنه يجب مد يد المساعدة للشباب من أجل الحفاظ على هذا التراث الأصيل الذي يمثل بكل معانيه الجنور



الحقيقية للأهالي ومدى تمسكهم بأرضهم وحضارتهم والديكة ليست رشاقة جسدية فقط بل انها تعطي جمالاً للروح، وتشكل عملاً أساسياً في الحفاظ على التراث المتراكم على مدى المراحل التاريخية التي تمر بها الانسانية والديكة رقصة أصيلة يمارسها الجميع رجالاً وفتيات وهي رقصة الشباب دون الشيوخ لحاجتها إلى القوة واللف ولكن يؤديها كبار السن في خطوات بسيطة تتماشى ومدى قوتهم ويرقص الشباب في الديكة على شكل حلقة مفتوحة يقودها شخص اسمه « اللويح » وهو راقص ماهر رشيق القوام يلوح عادة بمنديل وتضم الحلقة عددا من الراقصين يتراوح ما بين 6 و15 وتبدأ الديكة بعزف منفرد، وأثناء غناء المطرب المصاحب ويطلق عليه «القول» تكون هناك حركة من أرجل الراقصين تشبه حركة «خطوة التنظيم» العسكرية وعند الانتهاء من غناء القول ينفرد اللويح بالرقص، وعندما يرى قائد الديكة أن حركات الأرجل أصبحت ذات إيقاع واحد يقول وبعد ثوان يهتف اطلع، فينطلق الراقصون في إيقاعاتهم الرئيسية ومن الأنواع الأخرى للديكة الغزالة التي تتميز بثلاث ضربات شديدة بالقدم اليمنى والديكة الخيلية، ويحبك الناس في مناسبات الفرح الشعبي والختان وعودة المسافر وكذلك في المواسم الشعبية والوطنية التي تكون فيها الديكة نوعاً من الاستعراض يبرز سمو الشخصية الوطنية .

العرضة في منطقة الخليج العربي

نجد هناك شكل راقص منتشر في كل ممالكها وإماراتها وهي العرضة البرية أو البحرية وهي رقصة حربية، وكلمة «العرضة» تعني الاستعراض العسكري وقد يختلف المسمى من مكان إلى آخر فنجد أنها تسمى أيضا الحدة، العيالة، الهيدة، البداوى، الزريف، العرضه



لحظات من الرقص الشرقي

النجدية وهي لا تختلف اختلافا جنريا في أشكالها المقامة فنجد أن بناءها واحد من حيث الشكل والبناء اللحنى والغنائى والإكسيسوار المستخدم من سيوف أو بنادق ونجد أنها فى :

المملكة العربية السعودية

يطلق عليها العرضه النجدية أو العرضه البريه وتمارس منذ العصر الجاهلى وكان يمارسها المحاربون فى غزواتهم وكان يطلق عليها رقصة السيف وفى الرقصة نجد أن عدد المشاركين يقترب من الـ 60 فردا ويرتدون الملابس التقليدية والمسماة بالندشداش ويحمل بعضهم للبنادق أثناء الأداء والبعض الآخر يحمل السيوف ولهم قائد يطلق عليه قائد المعقودة وتكون الرقصة عبارة عن دوران الراقصين حول عازفى الدفوف والطبول وذلك بمصاحبة الأغاني التى تتغنى بقوة وعزة القبيلة أو الجماعة ويقوم بقيادتهم قائد المعقودة وتتميز هذه الرقصة بالبساطة وتباين الحركات السريعة المعبرة عما تحويه الأشعار الملقاة من معانى وأحاسيس.

دولة الكويت

العديد من الأشكال الراقصة التى تعبر عن فنون منطقة الخليج العربى فنجد أن الأغاني والرقص والاحتفالات كانت جاثبا مهما فى المجتمع الكويتى القديم، وكثير من الأغنيات والرقصات المختلفة كانت تؤديها النساء فقط فى خصوصية تامة، يشارك الرجال بالعزف فقط فى بعض منها وفى أكثر الأحيان كان يستعان بفرق نسائية مختصة فى إحياء الحفلات حيث انه لم يكن يسمح للمرأة بالغناء والرقص فى الاحتفالات العامة والطبول والتصفيق كانت هى أدوات العزف المرافقة لمعظم الأغنيات وهذه مجموعة من أهم النماذج للرقصات الشعبية التى كانت تؤديها النساء فى الماضى، ويؤدى عادة

فى حفلات الزفاف، تتف المغنيات وعازفات الطبول معا فى صف واحد وهن يتمايلن بهدوء إلى اليمين وإلى الشمال أو يحنين بشدة إلى الأمام حتى لتلامس الطبول الأرض وتسمى الرقصة المصاحبة لهذا النوع من الغناء.

الخمارى :

وتؤديها راقصة واحدة ترتدى عباءة تغطى جانبها من وجهها وتحنى فى أثناء الرقص بهدوء قامتها وترفعها بهدوء ثم تقوم بعدة خطوات إلى الوراء وهى تهز كتفيها.

السامرى:

هذه الأغنية والرقصة المصاحبة تؤديان أيضا عادة فى حفلات الزفاف وينقسم فيها الفريق إلى قسمين أحدهما للعزف على الطبول والدفوف والاخر للغناء وترتدى من تؤدى الرقص « الثوب » لتغطى به نصف وجهها ثم تتحرك بخطوات إلى الأمام وإلى الخلف وهى تهز وسطها ثم تدور دورة ترفع بعدها الثوب عن رأسها ووجهها لتلوح بشعرها على أنغام الأغنية.

الفريسة:

وتؤدى هذه الرقصة فى الأعياد الوطنية والدينية، حيث تقوم فرقة محترفة مختصة بتقديمها فتتكرر امرأة بزي الرجال فترتدى الزبون والغترة والعقال والبشت ثم تدخل فى صندوق تحضيره على شكل حصان وقد زين بالأمشة الملونة والخرز والحلى الذهبية، يثبت الصندوق على كتفى المرأة بواسطة حمالات كما تتكرر امرأتان أخريان بزي الرجال أيضا تحمل إحداها مغزلا والأخرى سيفا لتصاحبانها فى الرقص.

يتحرك الحصان إلى اليمين والشمال وإلى الأمام والخلف، كما لو أنه يتجنب هجوم الرجلين الآخرين، فالرجل حامل السيف يحاول قتل الفارس، أما العجوز الذى يحمل مغزلا فهو ينتظر أن يموت الفارس وحامل السيف ليستولى على السيف وعلى الحصان، وتشجع المغنيات الفارس على النجاة بالعزف بقوة على الطبول والدفوف وهن يغنين.



العرضة البحرية:

كان للبحارة الكويتيين أغانيهم الخاصة ذات الألحان المميزة الجميلة ومن أهمها العرضة البحرية فحين تقترب السفينة من شاطئ بعد أسابيع من إبحارها في عرض البحر يحمل البحارة الطبول والدفوف ليحتفلوا بسلامة الوصول وتؤدي أغنية على ظهر السفينة يؤديها مثن واحد يطلق عليه «نهلم» وهناك عدة أنواع من النعمة لمصاحبة كل نشاط يقوم به البحارة ويؤدي بالعزف على العود وطبل صغير يطلق عليه (مرواس) ويقوم رجلان بالرقصة المصاحبة ويطلق عليها «زفان» ويؤدي الصوت في التجمعات والأمسيات المخصصة للرجال فقط وتسمى سمره.

العرضة البرية:

هذه أغنية ورقصة حرب وسلام يدور فيها الرجال في حلقة وهم يحملون السيوف بينما تقوم فرقة مختصة بالغناء والعزف على الطبول.

وهناك أيضا نوع من الطقوس الدينية يرتبط به شكل من أشكال الحركة البسيطة

وهو يسمى

المالد:

ويؤدي في المناسبات الدينية كمولد النبي الشريف (صلى الله عليه وسلم) وليلة الإسراء والمعراج تقامه سيدة متدينة مختصة، أو رجل مختص ينشد نصوصا من السيرة النبوية الشريفة والمدائح ويرد عليه الحاضرون منشدين «حي الله» وفي نهاية كل بيت ينحنون إلى الأمام مع كلمة «حي» ويعتدلون مع ترديد الله تؤدي هذه الأناشيد دون أدوات موسيقية وتكون عادة باللغة العربية الفصحى .

في الإمارات العربية المتحدة

يشكل تراث الشعوب الحسيلة الإنسانية لكافة جوانب الحياة ومزايا تطورها ونموها فالتراث الشعبي لكل أمة وأى مجتمع هو ينبوع الثقافة والأصالة الذي يغذي الوعي القومي والمجتمعي لدى الفرد والجماعة في المجتمع الواحد وهذا يتمثل في منطقة الخليج العربي حيث تشترك شعوبها بمقومات وأسس اجتماعية وثقافية واحدة استمدت قوتها وعراقتها من تراث إسلامي عربي واحد وخضعت لمؤثرات حضارية مشتركة.

العيالة :

ومن الفنون الشعبية والتراثية الأصيلة في دولة الإمارات العربية المتحدة الشقيقة فن «العيالة» وهذا الفن يحتل مكان الصدارة بين كل فنون الخليج ومنازل أرجاء الجزيرة العربية كلها وهي شكل من أشكال العرضة البرية أو النجدية المنتشرة في بلاد الخليج العربي وإن اختلفت الأسماء إلا أنها تحمل نفس المضمون تؤدي «العيالة» في كل المناسبات الاجتماعية والوطنية، كما يحرص المسؤولون في دولة الإمارات على إبرازها وتقديمها أمام رؤساء الدول وكبار الزوار الذين يزورون الإمارات باعتبارها الفن المحلي الأكثر تجسيدا لتراث وخصائص ثقافة الدولة.

«والعيالة» فن عربي أصيل بل عريق في أصلاته ويصعب تحديد تاريخه وهي عبارة عن فن جماعي يتضمن رقصاً وغناء جماعياً وتؤدي العيالة في كل المناسبات

الاجتماعية والوطنية والعيالة هي رقصة الحرب العربية أو بتعبير اصح رقصة الانتصار بعد الحرب، انتصار الشعب ودحره لعدوه وإخضاعه واستسلامه لذلك فان هذه الرقصة تجسد قيم الشجاعة والفروسية والبطولة والقوة ويشترك في أداء العيالة الفرقة المحترفة والهواة أيضا من المدعوين والحضور وغالباً ما تكون فرقة العيالة مقصورة على العازفين على الطبول والدفوف والطويسات " آلات نحاسية " وبعض المنشدين والراقصين ويشاركهم في الإنشاد والرقص بعض الحضور الذين يحبون ويعشقون هذا الفن العربي الأصيل.

وتعتبر رقصة العيالة التي تسمى بالعرضة في دول الخليج الأخرى أو رقصة الحرب من أهم هذه الفنون التي تنتشر عقب الماضي رغم مظاهر التخم المنتشرة في أرجاء الدولة وتعرض هذه الرقصة التقليدية من قبل فرق متخصصة أثناء حفلات الزفاف والمناسبات السعيدة وتتضمن العيالة فناً حركياً وغنائياً متنوعة فعدا العزف والرقص المصاحب للغناء الجماعي هناك إطلاق الأعيرة النارية والتلويح بالسيوف اللامعة والخناجر وكل ذلك في عرض بديع للقوة والرجولة والفروسية وهي القيم المستمدة من حياة البداوة والصحراء وتؤدي الرقصة من خلال ثلاث مجموعات.

المجموعة الأولى: هي الفرقة المحترفة التي تقوم بالضرب على الطبول المختلفة الأشكال والدفوف «وهي آلات نحاسية» ومهمتها تقديم اللحن والإيقاع الحماسي المناسب للنص المؤدى ويرأس هذه الفرقة رجل يعلق على رقبتة طبله أسطوانية الشكل ذات وجهين وتسمى كاسر ويدق عليها بقوة كي يخرج منها إيقاع عالي .

المجموعة الثانية: فهي من الحضور ودورها هو الطواف بين الفرقتين فرقة العزف وفرقة الإنشاد والرقص فيطوف أفرادها بين الفرقتين بخيلاء وكبرياء وحماس ظاهر، ويمرون حول فرقة العزف وأمام فرقة الإنشاد والرقص الجماعي

وهم ممسكون بالبنادق العادية والأوتوماتيكية أو المسدسات الكبيرة أو يلوحون بالسيوف وأثناء الطواف يقذف البعض بنذقيته أو سيفه في الهواء ثم يتلقفه بخفة ومهارة فائقتين وتصل براعتهم إلى حد التقاط البنادق من زنادها، كما يطلقون الأعيرة النارية طيلة أداء الرقصة كدليل على النخوة والتأهب للحرب.

المجموعة الثالثة وهي فرقة رقص وغناء جماعي تقف حول فرقتي العزف وحاملي البنادق والسيوف وتتكون من أربعة صفوف على شكل مربع أو من صفين متقابلين من الرجال الذين يحملون عصي الخيزران التي يلوحون بها في الهواء بينما تتمايل في الوسط فتيات يطلقن شعورهن بالهواء لتتحرك ذات اليمين وذات الشمال. ويختلف أداء رقصة «العيالة» عند البدو في الإمارات عن أسلوب أدائها عند الحضر، ففي مناطق البادية تشارك الفتيات الرجال الرقص وتقول الروايات أن الأصل في وقوف الفتيات الثلاثي يتمايلن بشعورهن المفردة أثناء رقصة العيالة واللاتي يسمين «النعاشات» يعود إلى أيام الحروب والغزوات عندما كانت الفتيات يخرجن من بيوتهن وينزعن أغطية رؤوسهن ليثرن حمية وحملسة الرجال للدفاع عن شرف القبيلة وعرضها (15).

ويقول «سبران القبيسي» من «جمعية أبو ظبي للفنون الشعبية»: إن «العيالة» تمثل «الشجاعة والفروسية والبطولة والقوة العربية وهي الصدى والتأكيد للعصبية القبلية والوجدان القبلي، إنها رقصة الحرب العربية وانتصار الشعب ودحره لعدوه وإخضاعه ومن الأغاني التي تردد في رقصة العيالة «سبحانك يا ربنا عليك اتكلنا، تنصرنا ونعزنا على القبائل، حتى العدو يهابنا .

في سلطنة عمان

إن أول ما يلفت نظر غير العماني، الذي

يشاهد الفنون العمانية التقليدية، هو احتواؤها على عنصر الحركة في أشكال عديدة. وتتنوع مظاهر الحركة بارتباطها بالقلب للموسيقى وبدوره ووظيفته في المجتمع. فنجد الحركة في فن المالد من الفنون الدينية على سبيل المثال ملائمة للموقف الديني الرزين كما هو شكلها في الكويت، فنجد المشاركين في فصل للتوحيد يتحركون ويتميلون بوقار يؤكد الانطباع الديني. ولتأكيد عنصر الفرحة في فنون السمر نجد الرقصين في فن الربوبة مثلاً يخطون برشاقة تامة مع سرعة الإيقاع الفرح، الذي تؤكد ضربات الطبول النشطة السريعة ولتأكيد جو الحزن تتحرك الرقصات في فن الميدان من محافظة ظفار بخطوات ثقيلة على الإيقاع السباعي لتعبر عن مشاعرها الحزينة.

ويعتبر الرقص الحركي عنصراً هاماً في تكوين الفن العماني التقليدي واستمرار اشتراك عنصر الرقص الحركي في الفنون العمانية يؤكد استمرار توارثها الحضاري القديم وذلك لأن معظم الحضارات القديمة كانت تربط العناصر الموسيقية كلها وإذا نظرنا إلى الفنون العمانية التقليدية نجد أنها ما زالت تحتفظ بهذه العناصر كوحدة متكاملة، لم تنفصل عن بعضها، وما زال الإيقاع يضم ويؤكد وحدة هذه العناصر بقوة.

والمدى في ذلك أيضاً إن اشتراك الرقص الحركي بأنواعه المختلفة، لا يقتصر على منطقة أو محافظة معينة من السلطنة ولا يخلو جزء جغرافياً من اشتراك الحركة في فنونه، فلا يخلو تصنيفاً من الفنون العمانية التقليدية من الاشتراك الرقص فنحن لم نرى اتجاهها كمالاً يستغنى عن الحركة، بمعنى إننا لم نستطع إن نلغى مجموعة معينة من الفنون، لا يشارك الرقص الحركي بها، فعلى سبيل المثال لا الحصر، نجد إن الحركة مشتركة في كل من التصنيفات التالية:

فنون السيف: ومنها: فن «الرزحة»، «العيلة»، «الهبوط»..

الفنون الدينية: ومنها: فن «المالد»..

فنون البحر: ومنها: فن «المديمة».. «الشويانية»..

فنون البادية: ومنها: فن «المزينة»، «الرزقة البدوية».

فنون المناسبات الاجتماعية: ومنها فن «زفة المختون».

فنون التطبيب الشعبي: ومنها: فن «المكورة»، «الليوا»، «الطنبورة»، «الزار».

فنون السمر والترويح: ومنها فن «الربابة»، «البرعة»، «الشرح»، «الحمبورة»، «سيروان للنساء».

في اليمن

يتمتع هذا البلد من الناحية التاريخية بأهمية استراتيجية نوعية جعلت منه إحدى الممالك القديمة المرموقة، كما أتاحت له فرص الاتصال بالإغريق والهنود والشرق الأقصى والمصريين والآشوريين والبابليين وشمال الجزيرة العربية وشرقها وسواحل أفريقيا الشرقية مما كان له عظيم الأثر في جعل الثقافة اليمنية موضوع تفاعل خلاق مع ثقافات الآخرين. وقد انعكس هذا الملمح على الفولكلور، الذي يوشح تنوعه الهائل من بين ما يوشح، إلى تلك الحالة التفاعلية الإنسانية العظيمة، وهو ما يشكل مادة خصبة للبحث والدراسة.

إذاً توقفتنا عند حضرموت على سبيل المثال فسنجد بأن هذا الجزء تميز

بتعدد الرقصات بحكم اتساع مساحته ونجد بها خمسة أنماط لرقصات حضرموت وهى: «الدحيفة»، «الغياضى»، «القطنى»، «الهبش»، «الظاهرى».

تسمية الرقصة

تذكر المصادر ان التعريف اللغوى لهذه الرقصة من يدحف والمقصود بالدحف هو الاندفاع نحو الامام ببطء أى بخطوات منتظمة وغير مسرعة ولأن هذه الرقصة تركز فى الأساس على صفتين متقابلين من الرجال والنساء حيث يتم تبادل الأشخاص-للقصد شريطة أن يكون ذلك على لحن معين كل على حدة وكل صوت من هذه الرقصة يبدأ وتنتهى بالدحف والتقارب من كل جانب نحو الآخر حتى يلتقى الصفان فى وسط «المدارة» ولايزيد الصوت الواحد فى الغالب على نصف ساعة.. ينتهى ثم يعود مرة ثانية وهكذا حتى نهاية الرقصة. اما نشأة هذه الرقصة فهى فى الحقيقة غير معروفة ولكن يؤكد البعض من ممارسى هذه الرقصة منذ أكثر من ستين عاماً وان نشأتها تعود لأكثر من مئتي سنة.

طقوس الرقصة

(يسبق الرقصة غناء ... الذى يغنيه واحد او اثنان وفى النادر ثلاثة مع بعض وقد يطول الغناء اويقصر حسب وجود الشعراء ولعل من الشعر المحبذ هو النوع الخفيف الواضح والقصير ايضاً وهو الغالب من لون الغزل ثم يختار المغنى القصيدة المناسبة للرقصة وليس شرطاً ان تكون آخر قصيدة فى المواجهة بين الشعراء. وقبل بدء الرقصة يردد المغنى ومعه نخبة مختارة بصوت خفيف يصاحبه رقص خفيف ايضاً بالكفين وليس ببعض القطع الخشبية كما فى بعض الرقصات.. ثم يتجهون الى

النصف الآخر المقابل: «صف النساء» الذى يظل فى مكانه ويتم ترديد القصيدة عليهن حتى يقمن بحفظها كاملة بعدها يردد الرجال النصف الأول من القصيدة بينما يردد النساء النصف الثانى من القصيدة بعدها يفترق الصفان ويعود صف الرجال القهقرى وتبدأ الرقصة بعد أن يصبح الصفان متقابلين تفصلهما عن بعضهما بعضاً المدارة وحينها يبدأ الأداء. ولايصاحب رقصة الدحيفة من الآلات الموسيقية سوى الطبل الذى لا يضرب عليه إلا مختص يجيد كيفية التعامل معه فيكون الضرب على الطبل بخفية وتتأغم مما يضى على الرقصة جمالاً ويعطيها طابعها الخاص فيجعل الاداء متماسكاً ومتناسقاً. وعند بدء الرقصة يكون فى الغالب امرأة من صف النساء المقابل وثلاثة من الرجال يكون احدهم الى جانب المرأة ويستمررون بالدوران على أن يأخذ كل واحد منهم دورة بمحاذاة المرأة اثناء الدوران الذى يأخذ دورتين واحياناً ثلاث دورات والأخيرة يتم فيها مايسمى بالكسرة ولها حركة مميزة لا بد ان تكون فى المكان الذى بدأ منه الدوران. بعد ذلك يتم استبدالهم بأخرين وهكذا دواليك حتى نهاية الصوت «الرقصة» وبالطبع فالألحان تختلف من صوت لآخر، وعند نهاية الصوت الذى فى الغالب لايزيد كما أسلفنا عن نصف ساعة يتوقف الدوران ويظل كل صف فى مكانه وهم يرددون الغناء ثم يبدأ صف الرجال يدحف فى اتجاه صف النساء المقابل بخطوات متتابعة ونغمات متسارعة فى حين تضرب الكفوف بعضها البعض وتضرب الاقدام الأرض الى ان يكون على مقربة من صف النساء حيث لايفصله عنه سوى متر واحد عندها يتم الرقص المتواصل والمكثف مع الغناء المتسارع بألية ملتزمة منتظمة لعدة دقائق بعدها ينتهى الصوت «الرقصة» ويخذ الجميع للراحة وشرب الماء والشاي ويفصل بين الصوت والصوت الآخر

حوالى عشر دقائق وقد تستمر الرقصة بأصواتها المتكررة من بعد العشاء وحتى وقت متأخر من الليل وأحياناً حتى بزوغ الشمس (16).

مشاركة النساء

ليس شرطاً أساسياً أن تكون الرقصة لصف رجالى وصف نسوى إذ من الممكن أن يكون الصفان من الرجال وعند ممارسة النساء للرقصة بمفردهن وهذا نادر جداً فإن من الممكن القيام بها بصفتين من النساء.

ونرى من هذا التنوع أنه هناك العديد من العوامل الغنية العربية المشتركة من رقص وموسيقى وأداب وعادات وتقاليدها امتزجت وانصهرت بين الثقافات العربية المختلفة ولكن على المستوى الشعبى وليس المستوى رسمى .

ولعل الكاتب العربى الكبير محمد حسن هيكى يصور هذا الواقع تصويراً حياً بقوله أن «الأمم الكبيرة تحيا لكي تتذكر، والأصغر أنها تتذكر لكي تحيا، لأن النسيان هو الموت أو درجة من درجته، فى حين أن التذكر يقظة، واليقظة حالة من عودة الوعي قد تكون تمهيداً لفكر ربما يتحول الى نية فعل، ثم الى فعل اذا استطاع ان يرتب لنفسه موعداً مع العقل والإرادة فى يوم قريب أو بعيد، يمثل ما فعل المشروع الصهيونى على امتداد قرن كامل عائش نصفه مع الوعد، ونصفه الآخر مع تحقيق الوعد».

ولكى نستطيع أن نحقق آمالنا لأبد من الخروج بعدد من التوصيات التى تساعدنا على الخروج من انعزالنا الثقافى والذاتية و الفردية التى نعيشها الى أن نهتم بتراثنا الثقافى الذى يكمن بجوهره فى قيمنا وعاداتنا فدراسة تراثنا الشعبى تكشف لنا العناصر المشتركة كالتاريخ واللهجات والمعتقدات التى تربط بين البلاد العربية. وإذا وضعنا فى اعتبارنا نزوع الإنسانية إلى العالمية، أذن فمن واجبنا أن نمهد لهذا المبدأ الإنسانى السامى بنشر الفنون الشعبية العالمية، وترجمة حكايات الشعوب وقصصهم الشعبية و أمثالهم فالثقافة ملك للجميع ومن حق كل إنسان أن يتمتع بما أنتجته العقول الإنسانية .

التوصيات

- ضرورة تسجيل المفردات الحركية للرقص الشعبى العربى لمواجهة ما يسمى بحقوق الملكية الفكرية.

- ضرورة اهتمام المنظمة العربية للعلوم والثقافة بدعم وتنشيط وإنشاء المراكز المتخصصة فى علوم الفلكلور وترجمة أمهات الكتب التى تهتم بالفلكلور والتراث الشعبى لما له من أثر بالغ فى زيادة الروابط العربية المشتركة وتأسيس الثقافة.

- ضرورة إنشاء المراكز البحثية و المتاحف العامة المتخصصة فى الفولكلوريك وأيضا المتاحف الملحقة بالمراكز والمعاهد المتخصصة بعلوم الفولكلور.

- عقد المؤتمرات المنتظمة وإصدار الدوريات والكتب المتخصصة بشكل منتظم.

- دخول مواد علم الماثورات الشعبية «الفولكلور» في برامج التدريس بالعديد من الجامعات والمعاهد العليا المتخصصة. بجانب استحداث المناهج والبرامج البحثية لتدريس هذه المواد مما يؤدي إلى وجود أساتذة متخصصين وبالتالي سوف يؤدي إلى وجود أبحاث أكاديمية ذات مصداقية علمية.

- ضرورة الاهتمام بوجود العناصر القادرة على تحليل المادة الفلكلورية بأسس علمية سليمة وليس باجتهادات شخصية بعيدة عن الأسلوب العلمي.

- ضرورة دراسة الظواهر المصاحبة للرقص الشعبي من موسيقى وأزياء وأغاني وإكسسوارات وحلى ومعتقد ديني.

- ضرورة الأخذ بالأساليب العلمية الحديثة في جمع وتحليل وتصنيف المادة الفولكلورية في

بيئتها الطبيعية.

- إنشاء أرشيف قومي لحفظ الفولكلور العربي البيئي من غناء ورقص وأغاني وأمثال شعبية.

- ضرورة الاهتمام بتطبيق الأبحاث والدراسات الأكاديمية والانتظار حبيسة الأراج لان تطبيقها سوف يساعد على فهم المزاج العام للشعوب وبالتالي سلوكه واحتياجاته وكذلك خصائصه الثقافية المشتركة مما يؤدي إلى رسم سياسات ومشروعات عامه مشتركة.

- ضرورة نشر الأبحاث والدراسات والرسائل العلمية الخاصة بالفولكلور الشعبي على الشبكة العالمية للمعلومات لتحقيق الاستفادة القصوى منها وتعريف المهتمين بتراثنا الثقافي.

- ضرورة إقامة مهرجانات للفنون الشعبية في المناطق الثقافية المتميزة بالمنطقة العربية على غرار مهرجان الإسماعيلية بمصر.. ومهرجان الجنادرية بالسعودية.. وجرش بالأردن.. وقطاج بتونس.. عملا على زيادة الروابط

لحدي رقصات فن الصوت في الخليج



العربية.

- ضرورة تركيز المبدعين في كافة المستويات على الخروج بأعمال تعتمد على عناصر من التراث الشعبي.
- إنشاء جمعية للفولكلوريين العرب.. وعقد ندوات ومؤتمرات علمية منتظمة.
- ضرورة استخدام التكنولوجيا الحديثة لحفظ التراث والمأثور الشعبي.
- ضرورة إيجاد آلية للربط بين المراكز العربية المهتمة بالفولكلور، لما تزديه الفنون الشعبية من دور هام في تأصيل الثقافة الشعبية .
- ولقد حان الوقت ان نعمل بقدر الإمكان على إبراز الطابع القومي للشعوب العربية من خلال الاهتمام بالكشف عن العناصر الثقافية المشتركة التي تربط البلاد العربية ببعضها البعض اخذين في الاعتبار الاتجاه العالمي نحو عولمة كافة الأنشطة الإنسانية.. لذا فمن واجبنا أن نمهد لهذا المبدأ الإنسانى السامى بنشر تراثنا ومأثوراتنا.. ولكن بالقدر والكيف.. لا الكم.. الى جانب ضرورة أن نواكب العصر في تقديمنا لمنتجاتنا الثقافى لجذب الآخر الى ثقافتنا.. وإقناعه بوجهات النظر العربية من واقع ثقافتنا.. فهذا ما نحن فى أمس الحاجة إليه الآن .

الهوامش

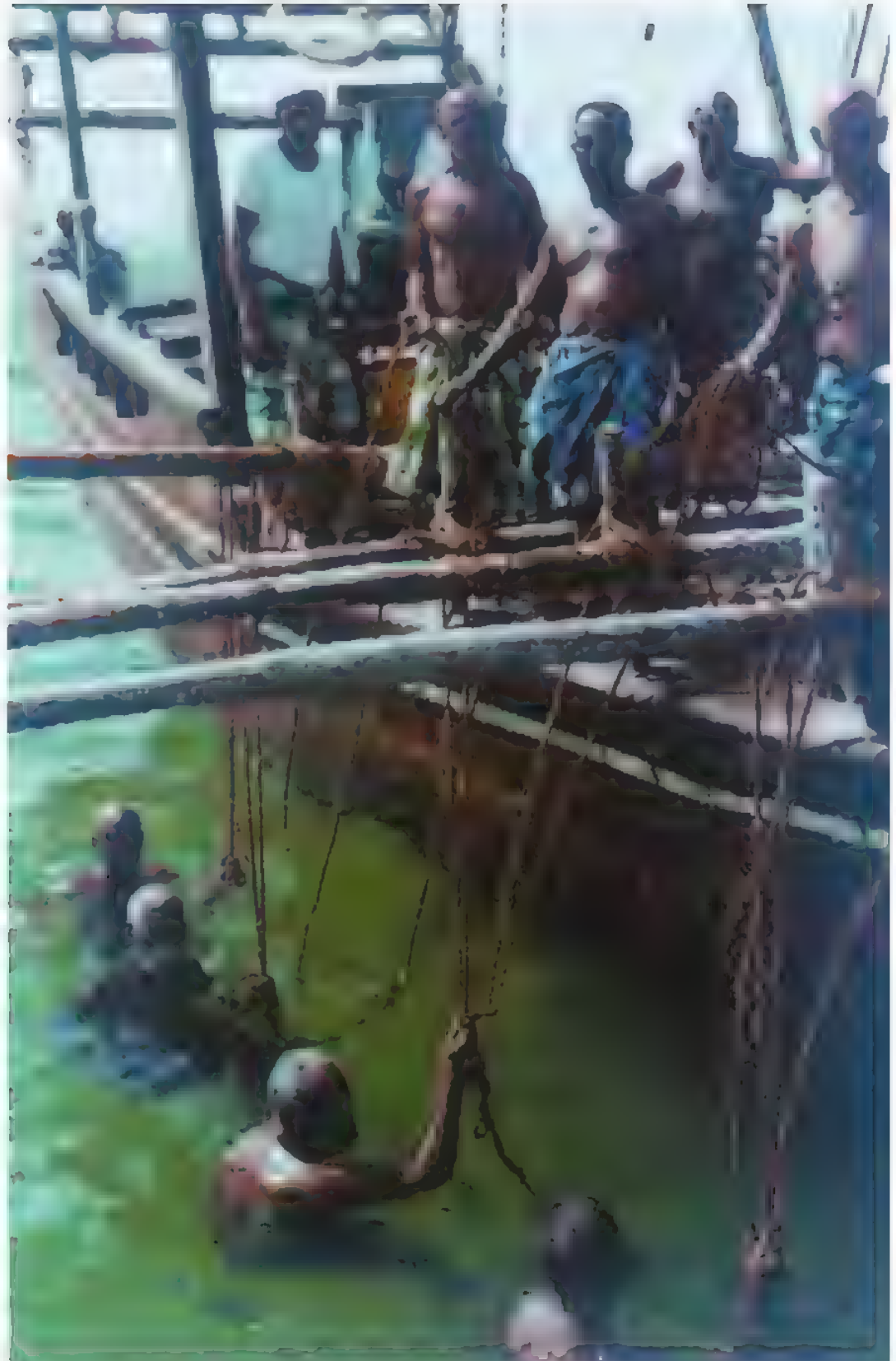
- (1) علي القيم - مجلة دليل السائح - عدد أيار - حزيران 2005 - سوريا.
<http://www.syriatourism.org>
- (2) شلون تشيني، تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة، مكتبة الآداب ومطبعها 1965 من 66.
- (3) Lilina B. Lawyer - the Dance in Ancient Greece U.S.A - 1984. P. 821
- (4) " .. لعل أقدم كتابة عن " الزار " هو ما جاء في نبذة عن " الطب التجريبي " مقدمة إلى: ديوان علماء مصر - بقلم شافعي بك سنة 1896 ضمن مجموعة:
- Memoires aux travaux originaux presentes et lus a pins Egyptien
- Samuel Mzwemer: the influence of animism on Islam, New York. The Macmillan com Pamy, 1920. PP. 235,236.
- (5) قصي الحسين - مجلة الفكر العربى - من 84 - العدد 77 - بيروت - لبنان - صيف 1994 .
- (6) احمد عباد - التصوف الإسلامى - من 321 - القاهرة 1970 .
- (7) الموقع الرسمي للطريقه على شبكة المعلومات الدولية الانترنت
<http://www.sammaniya.com>
- (8) صفوت كمال - أفراح النوبة - مجلة الفنون الشعبية - يناير 1965 - من 102
- (9) هالى على ابو جعفر - لرقص الشعبى النوبى - رسالة ماجستير - أكاديمية الفنون - 1987 - من 33 - 34
- (10) سمير جابر بشاى - أنواع الرقص الشعبى فى مصر العربية
- (11) الموقع الرسمي لمحافظة اسوان <http://www.aswan-art.com>
- (12) واحلت اليمامة « الواحات الأدبية » واحة التراث الشعبى:
<http://www.alyamamanet.com>
- (13) سمر سعيد الرقصات الشعبية في محافظة الشرقية دراسة تحليلية - من 102 - 103
- (14) علي القيم - مجلة دليل السائح - عدد أيار - حزيران 2005 - سوريا.
<http://www.syriatourism.org>
- (15) وكالة رويترز للانتباء - شبكة المعلومات الدولية الانترنت
- (16) جابر على احمد - شبكة المعلومات الدولية الانترنت موقع: www.sabanews.net

انكسار الفنون الموسيقية البحرية من الواقع الفني الخليجي

د. صالح حمدان الحربي

بلعت من الكويت

من المعلوم أن الحياة في الخليج تنقسم إلى مرحلتين، مرحلة ما قبل النفط ومرحلة ما بعد النفط، ولقد مرت الكويت بظروف جعلت مرحلة ما بعد النفط سابقة لمرحلة تلنها وهي مرحلة الغزو، الذي ترك أثراً حاداً، وانكساراً في الحياة الاجتماعية والثقافية والسياسية، وقد أثر هذا الانكسار بشكل واضح فيما يقدم من فنون موسيقية أو تشكيلية، وحتى العمارة لحق بها شيء من هذا الانكسار.



نوفلين يا الله بالكرامة
يا مسلمين صلوا على النبي
بيت الرسول مكة يا مدينة

وبعد أن يتم العمل في طلاء السفينة يقوم
بعض البحارة بقلب قدور الشونة إعلاناً لانتهاج
العمل، ثم يتحول الغناء من السنكني إلى
" الشبيثي " وهو غناء للترويح عن النفس من
عناء العمل، فيعلن اللحن أولاً بالطيران ثم يقوم
النهامة بالغناء:

لي خليل حسين يعجب الناظرين
جيت أنا أبغي وصاله كود قلبه يلين
وعندما تستعد السفينة للرحيل يصطف
البحارة على جانبي السفينة وذلك لنشر المجاديف
ثم القيام بالتجديف، يغني في هذه الحالة فن جميل
ذو إيقاع يوازن بين نهاية شطرة بيت الشعر،
وجر المجداف والنحبة المساعدة على العمل.

دمعي تحدر على وجناتي وأستاهل
وهلال سعدي أبما بان وأستاهل
هذا جزا من رابع الأندال يستاهل
رابع صلب ذهب اليوم فضة قلب
يحقلي لأسطر الديكان فوق قلب
إن كان هذا وذا يطلى لي قلب
أنا الذي استحق الصلب واستاهل

ونظرا لطول فترة جر المجداف فيغني
البحارة :

ما أغفر أنا أخطائك حبك في ضميري انزاح
من حيث جرح في قلبي ما بري وانزاح
أنسيت ذاك الطرب وذاك اللعب وانزاح
قلب قسى شي فعلت أنا من بد
الضرس ليمن رقل من شلعة لا بد
انظر إلي القيم لي هب الشمال انزاح

وتستمر هذه الحالة إلى أن تصل السفينة
إلى المنطقة التي يتوفر فيها الريح لدفع السفينة

وبشكل عام فإن منطقة الخليج، ومنها
الكويت، حافلة بفنون متعددة، بحرية وبرية،
مما أعطى ميزة فنية لهذه المنطقة، صارت من
خصائصها المميزة. والإنسان بطبيعته، ينتمي
إلى البحر، وبعد ذلك يبدأ التفاعل مع الحياة
البحرية، والأصل أن فنون الإنسان تتشكل من
خصائص الحياة البرية، ولما صار الإنسان
الخليجي إنساناً بحرياً، نقل هذه الفنون البرية إلى
البحر، وأدخل عليها مستلزمات هذه النقلة البعيدة
المدى، وقد شكلها الإنسان الخليجي وأضاف
عليها وحورها لتتفق مع البيئة البحرية التي
انحاز إليها. ومع الزمن صارت هذه الفنون فنونا
بحرية تمتاز بأساليب موسيقية خاصة، بحسب
ظروف الخليجي مع البحر، على سطح سفينة،
أو على ساحل، في صيف أو شتاء، فكل هذه
الظروف الزمانية والمكانية تترك أثرها في فنون
الإنسان الخليجي.

صارت فنون الخليجيين فنوناً مرتبطة
بفعاليات الناس وفي تفاعلهم مع البحر بحسب
الأغراض المختلفة، وارتبطت هذه الفنون
ارتباطاً عضوياً بكل الأنشطة التي يمارسها
أهل الخليج في حياتهم البحرية، ترافق هذه
الفنون بناء السفينة، وإنزالها البحر، والسفر إلى
الغوص في موسم الغوص، والعودة في زمن
القفال، فصارت هذه الفنون كأنها طقوس دينية
يأنس لها البحارة، وتشكل جزءاً من ثقافتهم.
ونفصل بعض ما أجملنا:

فنون بناء السفينة قبل نزولها إلى البحر
كثيرة، لعل من أهمها فن طلاء السفينة وهو فن
زمنه بطيء يتلاءم مع هذا العمل، ولذا سمي هذا
الفن (بالسنجي) وهذه التسمية تطلق على كل ما
هو بطيء وثقيل فنقول مثلاً شاي منجبن أي شاي
ثقيل. ويتحول العمل بعد ذلك إلى السرعة. بعد
انتهاء طلاء السفينة يفرح البحارة ويغنون غناء
يطلق عليه (الشبيثي) وهو غناء سريع نوعاً ما
يعبر عن الفرح والسرور بهذا العمل المضيئ.
وغناء السنجن يبدأ عادة بالاستهلال:

وهنا يخرج البحارة الشراع حيث يخنون على خطف الشراع بالإيقاعات السريعة التي تبدأ بالابتهالات والصلاة والسلام على الرسول، ثم أنغام سريعة تساهم برفع الشراع بسرعة ونشاط:

هيلي يا سيدي هيلي لا والله اتكلنا يا الله يا الله يا الله ويلى يا سيدي شلنا
على الله كريم تعلم بحالي علمك بسود اتكلنا ربي عليك اتكلي عزيت يا من له
الليلالي يوم الحشر يا سندي يا غايتي الملك الوذ بك يا محمد نخري وغاية
يا هل الدين مولاي نظرتك بالعين مرادي إحنا ضعوف ومسلكين توفي
توفي ديون الثقالي يا موفاي الدين يا ديون علينا الأولى والتوالي يا الله

وتمخر السفينة وتتنوع الأعمال سواء تنزيل الشراع واستخدام الشراع الصغير (الجيب) ترافق ذلك فنون كثيرة ومتنوعة حسب العمل المقام. فنن الدواري مثلا جاءت تسميته من الدوران حول الساري لوضع حبل المرساة الطويل داخل السفينة:

هي يا الله هو يا يلى
يا مال يا سلام
اللي مالي يا سلام
هو لو بالله يادي يا سلام
يا رب سهل علينا يا سلام
خير من الله يجينا يا سلام
يفرح لنا الأهل والجار يا سلام
هيلي يا بالله مالي يا سلام

وبكذلك نسمع غناء لمة جيب حيث يتم طي الشراع الصغير .

الرؤيا الموسيقية للفنون البحرية :

هنا في هذه العجالة سنتحدث عن موسيقى وإيقاعات هذه الفنون سواء فنون العمل أو فنون الراحة ونقدم مثالين لهذه الفنون :-

1 - المنجني :

من أهم هذه الفنون وذلك لثرائه الموسيقي. وهو الوحيد الذي يمتاز بوحدة إيقاعية مقدارها 64 وحدة وهذه تتطلب حسا فنيا ماهرا لمعرفة تفصيل هذه الوحدات الإيقاعية ولذا استطاع الفنان البحري توزيع هذا الفن على عدة آلات إيقاع فمن رأس الطبل، إلى كل أشكال آلات الإيقاع المتوفرة سواء الصلجات، أو الهاون، أو التصفيق، ناهيك عن الآلات الإيقاعية الأخرى كالطبول والطيران. وبعد ذلك يتحول هذا الفن إلى فن الشبيثي حيث تعلنه آلات الطيران ثم يتم الدخول إلى اللحن الرئيسي وإيقاعه 4/4.

2 - رفع الشراع:

الفن الثاني الذي سنتناوله هنا هو فن الخطفه أي رفع الشراع وهو من الفنون البحرية الأساسية وحقوله الموسيقية 4/16 حيث يبدأ النهام الأول باستهلال (يا الله يا الله يا الله) ثم يتناوب ذلك مع النهام الآخرين وهم حوالي ثلاثة عادة وذلك مع نخبه من بقية البحارة، إلى أن يدخل الطبل معلنا للحن الرئيسي تساعده الأيدي بالتصفيق، ويستمر هذا الإيقاع الجميل إلى أن يتم رفع الشراع .

تأثير إنتاج النفط

على التغيرات الاجتماعية والفنية:

لعب إنتاج النفط والازدهار الاقتصادي دورا كبيرا في تغيير أسلوب حياة الناس. مصدر الدخل كان من التجارة البحرية من إنتاج اللؤلؤ إلى السفر التجاري. هذه الحرف وعلاقتها الاقتصادية الذي لا يستلم منه البحار إلا الفتات جعلت البحار مدينا للتاجر طول العمر بل أصبح هذا الدين يورث في الكويت وبعد النفط تغير هذا المفهوم الاقتصادي وأصبح للبحارة الذين تحولوا من مهنة البحر إلى الاشتغال في شركات النفط دخول ثابتة استعادوا منها حريتهم الاقتصادية ومن ثم الاجتماعية. ولقد لعب النفط دورا كبيرا في ازدهار الحياة الثقافية فقد طاف دول الخليج الكثير من أساتذة التنوير العرب الذين أرسوا حياة ثقافية علمية جديدة لم تكن موجودة من قبل .

فتح التحول الاقتصادي أفقا جديدة للحياة التجارية، فبعد أن كان البحار يقصر حياته التجارية على الهند وأفريقيا أصبح بعد النفط يتاجر مع أنحاء العالم مما ساهم في كثير من المعرفة وتطور الأسلوب الحياتي الذي يمهّد لدورة الحياة الثقافية الجديدة ومع دخول كثير من الثقافات سواء العربية أو العالمية مما أدى إلى تشجيع طلب العلم في الدولة العربية. كذلك توجه

أهل الخليج للعلم في دول خارجية لمخرجات ثقافية جديدة لعبت دورا كبيرا في تقبل المد العربي السياسي ومن ثم التحول إلى القومية العربية وازدهار الفكر الثقافي في المنطقة.

لم يقف الموسيقيون المعاصرون أمام هذه المتغيرات متفرجين لما يدور حولهم فقد لعبوا دورا كبيرا في التغيير الفني وتطور الفن على أيديهم بصورة رائعة ساهمت في ترسيخ الفنون الموسيقية التراثية. فقد أتجه معظم الموسيقيين إلى الحاضرة، وخاصة بغداد والهند وذلك لتسجيل اسطوانات لأعمالهم الموسيقية فحافظوا على هذا التراث، واعتبرت أعمالهم المسجلة هي البنك الأساس للحفاظ على هذه الفنون ثم تطور هذا التسجيل ليتم في دول الخليج مما أدى إلى الحفاظ على معظم التراث الموسيقي للمنطقة.

تحول بعض سادة الغناء في البحر إلى الغناء الحديث فأبدعوا وأجادوا فيه، كما تحول بعض منهم إلى التأليف الموسيقي فكتبوا ألحانا رائعة استطاعت أن تصل إلى التراث الموسيقي وتقنمه بصورة علمية لحنا وأداء.

استطاع الفنانون بعد سماع الكثير من الفنون العربية أن يتأثروا بهذه الفنون، وحاول الكثير من الفنانين محاكاتها، مع استخدام الآلات الموسيقية المتنوعة، كما أطلع الفنانون على أنواع متعددة من المقامات العربية غير المعروفة لمنطقة الخليج فاستطاعوا بذلك كتابة أعمال موسيقية خالدة تمتاز بالطابع الموسيقي العلمي الذي اعتمد في أساسه على موسيقى التراث.

كما استطاع هؤلاء الفنانون باستخدام الإيقاعات البحرية، كتابة الأغنية الحديثة مما ساهم في تأصيل الفن الموسيقي الخليجي، فقد استطاع الفنانون المعاصرون لهذه الفترة تنقيح بعض الألحان التراثية وإعادة كتابتها بأسلوب حديث. أدى كل ذلك إلى إبداع العمل الفني وسرعة تطوره وإلى إزدياد طموح الفنانين وبالتالي السعي لتسجيل الموسيقى بآلات موسيقية حديثة، فقد سافر الفنان سعود الراشد

إلى القاهرة عام 1958 لتسجيل أغنية بمصاحبة الفرقة المصرية وذلك بطلب من إذاعة صوت العرب فقد سجل خمس أغاني: "فر قلبي، وصوت " مائاح ورق " من الحانه ومن الألحان التي طورها صوت " يا ليلة دانة " وصوت " في هوى بودي وزيني " وصوت " لولا النسيم " هذه الأعمال لاقت الكثير من النجاح مما أدى إلى الإسراع في تكوين الفرقة الموسيقية لإذاعة الكويت ذات الآلات الموسيقية المتنوعة عام 1959، والتي لعبت دوراً كبيراً في تسجيل العديد من الألحان الجديدة، كما ساهمت بالازدهار الفني للموسيقى لمطربي الخليج، فقد زار الكويت الكثير من المطربين الخليجيين والعرب وذلك لتسجيل أعمالهم الموسيقية، مما جعل الكويت قبلة للمطربين منذ 1960.

ساعدت هذه النهضة الفنية الكبيرة على اتجاه كثير من الفنانين لدراسة الموسيقى وخاصة في مصر مما أدى إلى صياغة موسيقى علمية حديثة ساهمت في تطور الموسيقى .

المتغيرات التي ساهمت في اندثار الفنون البحرية:

أولاً : تغير مكان الأغاني :

لعل من أهم هذه المتغيرات تغير الأسلوب المعيشي للناس، بعد ما كان الاعتماد على اقتصاد البحر والذي ارتبط به الفن الغنائي ارتباطاً كلياً. تغير هذه النمط الاقتصادي مما ساهم مساهمة كبيرة في اندثار كثير من هذه الأنواع الغنائية وخاصة غناء العمل، سواء على اليابسة، أو على سطح السفينة. تغير المناخ الاقتصادي ومعه تغير المناخ الفني فلم يعد البحارة يغنون فنونهم المحببة إليهم وذلك لعدم وجود الرابط الاقتصادي لهذه الألحان وبالتدرج اختفت ألحان السنجني واليامال وغيرها من فنون العمل وذلك باختفاء المهنة والضرورة النفسية لأداء هذه الأعمال ومن ثم ساهم ذلك في اندثار هذا النوع من الغناء لكن على الرغم من ذلك حاول البحارة نقل هذه الأغاني إلى اليابسة في محاولة منهم للحفاظ عليها فأصبحوا يتخللون هذا الواقع البحري على اليابسة وصاروا يغنون هذه الأغاني خارج نطاقها الفني ففقدت مبتورة وغير صادقة على الرغم من مسرحية هذه الأغاني بإعادة تمثيلها وتصويرها لكن اختفاء الحاجة المهنية لها أدى إلى اختفائها تدريجياً من الساحة الفنية .

ثانياً : أسلوب أداء هذه الأغاني :-

يمتاز أسلوب الأغاني البحرية بالأداء الجماعي فنسمع في كثير من الأحيان أغاني تؤدي بأكثر من مثن (نهام) كما يساهم البحارة بقرائلتهم ونحبهم في هذا الأداء الجماعي والذي يتطلب مجموعة متجانسة فنياً تؤدي هذه الأغاني بهذا الأسلوب وبتقان.

كما أن الغناء الجماعي يوحد العمل ويزيد في إنجازه بالسرعة المطلوبة مما جعل لهذه الأغاني أهمية أدائية جماعية للمحافظة على الإيقاع الموسيقي وإيقاع العمل أي إيقاع العمل المطلوب أدائه .

وبتطور الغناء واعتماده على الآلات الموسيقية واهتمام كثير من المؤلفين الموسيقيين بالتصوير الموسيقي، أو اعتمادهم على أداء مطرب واحد أسوة بالغناء العربي الحديث ابتعد الكثير من أفراد الكورال البحري عن فنونهم وذلك لتقصير المؤلفين من الاستفادة من هذا الكورال، ومن ثم كتابة موسيقى حديثة تستعين بهؤلاء أصبح فن المغني الفرد مع الأوركسترا هو الفن السائد وهذا بدوره أدى لعزل الكثير من الفنون البحرية ذات الغناء الجماعي مما ساهم في تجميدها وانزوائها.

ثالثاً: الشعر الغنائي :

اعتمدت الفنون البحرية على شعر المويلي والزهيري بأنواعه المتعددة وبيروز نهضة ثقافية عربية ساهمت بوجود شعراء شباب يعتمدون اللغة العربية الفصحى في الكتابة فضلاً عن أن الصور الشعرية التي اعتمدها هؤلاء الشعراء ذات ملولات حديثة تتلاءم والغناء الفردي ، مما أدى إلي انزواء شعراء العامية الذين انتهجوا أسلوب المويلي والزهيري في كتابة أغانيهم. تحول الذوق العام والأسلوب الشعري والصور الشعرية إلي التغني بالوطن والهيام بتعبيرات حديثة تلقفها الناس بسرعة لأنها تعبر عن الواقع الحالي بطابعه الحديث.

رابعاً : المرأة والغناء :

بوجود وسائل الإعلام المتنوعة وسفر كثير من الناس إلي الخارج سمع الكثيرون أغاني متنوعة تغنيها المرأة وذلك على عكس أغاني المرأة عندنا المرتبطة بالتراث، فأصبح لا بد وان يتحول المجتمع ويستمتع إلي غناء المرأة في غناء حديث بدلاً من الغناء الرجالي وقد سمي د. عبد الله الجسمي ذلك بذكورية الفن الغنائي، فكل الغناء البحري لا يغنيه إلا الرجال، وذلك للظروف الاقتصادية والاجتماعية التي أدت إلي ظهور هذه الفنون حتى عندما نقل البحارة فنونهم

إلي اليابسة ظلت ذكورية، وذلك بسبب ظروفها وطابعها المتمثل بالعمل وباجتماع الرجال في دواوينهم وكذلك ساهمت الظروف الدينية والاجتماعية التي تطالب بانفصال المرأة عن الرجل بالبعد عن هذا الفن.

ساهم التطور الاقتصادي والثقافي إلي تعلم المرأة ثم ظهورها في ميدان العمل ونجاحها فيه كما ساهم وفود كثير من المطربات العربيات إلي الخليج بالانتباه لهذه الظاهرة ومن ثم إفساح المجال للمطربات المحليات بأخذ مكانتهن الفنية فظهرت الحاجة إلي التغيير من الغناء الرجولي إلي الغناء النسائي. تجتحت المرأة في ذلك مما أدى إلي احتكار كثير من النساء الغناء وأصبح لهن أفضلية خصوصاً بوجود صوت ذي طابع نسائي لم يعتده كثيراً أهل الخليج. كذلك من أمتن حرفة الغناء جاء بأسلوب جديد وطابع موسيقي علمي ساهم بازدهار الفن وانتشاره لكن للأسف ساهم باندثار الفنون البحرية ذات الطابع الرجالي وانزواء هذا الفن في الدواوين الخاصة لمريديه.

خامساً : الفنون البرية :

الفنون البرية ساهمت أيضاً باندثار الفن البحري وذلك باهتمام المسؤولين بهذه الفنون البرية وخاصة فن العرضة الذي اعتبروه فن الحرب الذي لا بد وأن يشارك فيه المسؤولون وذلك اعتزازاً ببديقيتهم كما أن العرضة وهي رقصة جماعية رجالية يستمتع المسؤولون بالمشاركة فيها وذلك لإبراز نفوذهم وقوتهم . ساهم ذلك الاهتمام بالفنون البرية بابتعاد الفنون البحرية التي تمتاز بالمشاركة الجماعية غير المحسوبة فالكل في الغناء البحري سواسية سواء مشاركته بالغناء أو التصفيق، هو فن نابع من القلب ينبعث عن الفوارق والمفاخرة.

سادساً : وزارة الإعلام :

ساهم المسؤولون الجدد في وزارة الإعلام

بالإبتعاد عن هذه الفنون وذلك بسبب فرض ذوقهم الخاص على ما يقدم بوسائل الإعلام من الإكثار من الأغاني العربية، والابتعاد كلياً عن الأغاني التراثية وذلك لاعتقادهم أنها قديمة وأن وسائل الإعلام يجب أن تقدم الحديث ولذا فإن هذه الفنون انزوت في ادراج وسائل الإعلام وأصبحت تقدم في أوقات ميته لا يسمعها الناس مما أدى إلى بعد الناس عن هذه الفنون وعدم متابعتها وذلك بإحلال فنون وافدة كثيرة محلها.

الخلاصة:

فنون الخليج الموسيقية حوار حميم بين البر والبحر. ومن الطبيعي أن تنطبع فنون البحر بمشاق الرحلة، وحط الرحال. سديم البحر العظيم الواسع شكل ساحة الصوت والإيقاع. صحب البحار في كل خطوة من خطوات المغامرة، وكل لحظة من لحظات السكينة. تواشجت مفردات الحياة اليومية من أفراح وأحزان في داخل الصوت، والإيقاع البحري. وكان من الطبيعي بعد ذلك ومع الخبرة الزمانية والمكانية أن تتأصل هذه الفنون في النفوس. ويقدر ما يصبح من الصعب انتزاع تفرداها الجميل، تقع علينا مسؤولية الحفاظ عليها كما أبدعها روادها.

ولكن حدث التبدل، ولا نعدو الحقيقة إذا قلنا المسخ لهذه الثروة الإبداعية المسموعة، بما تحمله من وجدان نقي نادر.

ويقدر ما بدلت الثروة البترولية نمط الحياة الاجتماعية، ففتت بعض رواسخ هذا الفن الأصيل، بقدر ما ساهم الاتصال بالعالم الخارجي في الأخذ بالضعيف منه في فنون السماع، والتشكيل والتعبير.

بالتالي تعرضت هذه الثروة الوجدانية العظيمة للتغيرات الآتية :

أولاً : تبدل الأداء والغناء بحكم تغير موقع السكن واقتصاره على البر.

ثانياً: تغير أسلوب الأداء الجماعي والمترابط إلى الفردي المعزول.

ثالثاً :- تغير الصياغة الشعرية بما يتفق مع هذه الفردية.

رابعاً :- دخول الصوت النسائي الفردي في غير موضعه على فنون جماعية رجالية، فحدث الخلل أو الضعف أو المسخ.

خامساً :- طغيان الفنون البرية بما وفد عليها من ألوان الغناء المتبني للسرعة، أو الخفة، أو الضعف، أو المسخ .

سادساً :- وزارات الإعلام وتشجيعها هذه الألوان الممسوخة من الفنون السطحية، وإغفالها عمدا تقديم الأصيل.

والنتيجة المؤسفة هو تعرض هذا التراث النغمي والموسيقى الأصيل للنسيان، أو الضياع، أو الانقراض. ولعل دعوتي هذه تجد من يتحمس لوضع خطة علمية دقيقة للحفاظ على ما بقي لدينا من فنون الأصالة.

الشعر النبطي في الجزيرة العربية والخليج من شاعر القبيلة إلى شاعر المليون

تعارف الناس في عصرنا الحديث على أن الشعر الشعبي هو الشعر الذي يقوله العامة من بسطاء الناس عفو الخاطر تعبيراً عن لحظة صادقة معاشة، لصيقة بالتكوين النفسي لقائلها، وقريبة من الحس الجمعي للطبقات الدنيا في المجتمع. وقد ينطبق هذا على كل فنون الألب الشعبي في الخليج إلا على فن واحد متفرد اختلف دارسوه القلائل حتى على نسبته إلى الألب الشعبي لأنه في معظمه غير مجهول القائل، وهو الشعر النبطي الذي أسهمت في إبداع أحلى وأقوى قصائده كل الطبقات الاجتماعية في بلاد شبه الجزيرة العربية وما جاورها دون استثناء، فقاله الفقير والأمير على حد سواء. ولقد تعودنا أن يستكف علية القوم عن ما يمارسه عامة الناس من تعابير وفنون وعادات.. ترفعاً وتمائزاً لهم عن الرعاع، إلا في هذا اللون من فنون القول الذي عده الأمراء على مر الأزمان التي تقلب وازدهر فيها مدعاة للتفاخر بقوله والإجادة فيه والتباهي بتبني شعرائه والمبالغة في رعايتهم وإكرامهم وتقريبهم. في ذات الوقت الذي ظل فيه الشعر النبطي متنفس القول العام في البادية الذي يمكن من خلاله دراسة جوانب كثيرة من ظروف البيئة وأحوال الناس.

علي عبدالله خليفة

شاعر وباحث من البحرين



يسيرون ما بين الضحى والقوايل
باركب يا اللي من عقيل تفللوا على ضر شروى الحنايا نحابل

عليا

نقاء لغته التي تحولت إلى لغة أخرى مسموكة
عن الأصل لكنها محتفظة بكل عناصر اللغة
الأم.

والمراجع المتوفرة لا تذكر شيئا - عما
اعتري الحربية الفصحى في بادية الجزيرة
العربية في فترة انتقالها إلى العامية، ولا تذكر
بالتحديد متى بدأ هذا التغير التدريجي، لأن
اهتمام الرواة وعلماء اللغة ذلك الوقت كان
منصبا - على الفصحى من الكلام فاعتبروا ما
طرا على لسان الناس من مفردات وتعابير فسادا
وتدنياه في القول لا يعتد به ولا يرقى إلى مستوى
الرواية والتدوين والدرس. حتى البدو أنفسهم لم
يلفوا في البداية هذا الذي طرا على شعرهم،
وقد سموه (نبطيا) لفساد لغته وبعدها عن أصول
اللغة الفصحى ومحاكاتها لغة المستعربين من
الأنباط التي يضرب بها المثل قديما - في البعد
عن الفصاحة.

ويبدو أن اللحن والاشتقاق والصيغ
المخالفة لقواعد الفصحى استمرت في التسرب
والسريان على السنة البدو، ودخلت أشعارهم
بشكل تدريجي منذ القرن الخامس الهجري حتى
وصلت إلى ما هي عليه في عهد ابن خلدون²
(732 - 808 هـ) الذي يعتبر أقدم من دون
نصوصا - من الشعر العامي وذلك في مقدمته
الشهيرة. يقول العلامة قبل أكثر من ستة قرون
من الآن في الإشارة الوحيدة التي وصلت إلينا
في كتب الأقدمين عن هذا اللون من الشعر: " فاما
العرب، أهل هذا الجيل، المستعجمون عن

تلك كانت هي بدايات الشعر النبطي
وبداياته الأولى، وقد برز فيه شعراء، واختص
بحفظه وروايته حفاظ ورواة عنوا بنشره فكانت
له منزلة في القلوب وتأثير على الحياة بلغ الحد
الذي يمكن فيه أن تشعل الحرب بين القبائل
قصيدة كقصيدة (الخلوج) - وتعني الناقة التي
فقدت ابنها - للشاعر محمد بن عبدالله العوني
(توفي عام 1342 هـ)، وأن تظل بعض القصائد
مرجعا - لأحداث تاريخية وشاهدا - لمواقف
بطولية حقيقية.

ويمكن إيجاز مكانة وتأثير الشعر النبطي
في هذه المنطقة بأن كانت له نفس مكانة وتأثير
الشعر عند العرب في الجاهلية، بل ليكاد أن يقال
بأن هذا اللون من الأدب هو الصورة الصادقة لما
كان عليه أدب اللغة العربية في العصر الجاهلي
" ذلك لأن حياة العرب في البادية لم تتغير بحال
من الأحوال، فحياة القبيلة الاجتماعية والسياسية
والمادية الآن كما كانت منذ ثلاثة عشر قرنا¹.
وكما هو معروف فقد نشط خلال القرنين
الثاني والثالث للهجرة الرواة والرواد الذين
أولعوا بتكوين اللغة العربية وآدابها من الأعراب
وساهموا في نقل الأدب الفصحى من البادية إلى
الحاضرة العربية وأودعوه بطون الكتب وساعد
القرآن الكريم وتفسيره والدراسات والاجتهادات
الفقهية في حفظه من الضياع والتغيير الكثير
والتبديل الواسع، لكنه في البادية خضع للتطور
الطبيعي، على الرغم من اتغلق المجتمع البدوي
وصرامته في قبول الجديد الوافد، فقد الكثير من



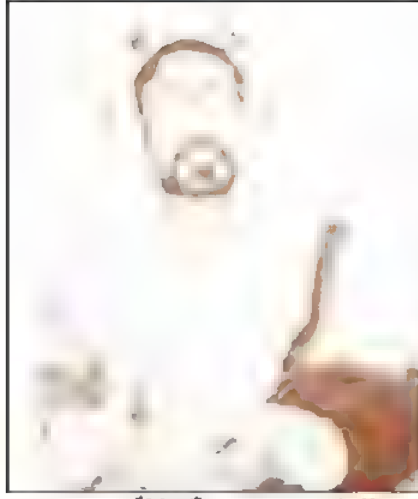
لغة سلفهم من مضر، فيقرضون الشعر لهذا العهد في سائر الأعراس، على ما كان عليه سلفهم المستعربون، ويأتون منه بالمطولات مشتملة على مذاهب الشعر وأغراضه من النسيب والمدح والرثاء والهجاء، ويستطردون في الخروج من فن إلى فن في الكلام. وربما هجموا على المقصود لأول كلامهم. وأكثر ابتدائهم في قصائدهم باسم الشاعر، ثم بعد ذلك ينسبون².

ويضيف ابن خلدون: " فأهل أمصار المغرب من العرب يسمون هذه القصائد بالأصمعيات، نسبة إلى الأصمعي، راوية العرب في أشعارهم. وأهل المشرق من العرب يسمون هذا النوع من الشعر بالبدي. "³ ويورد نماذج مما ينسب لبني هلال، منها ما قيل في رثاء أمير زنته أبي سعدى البقري :

تقول فتاة الحي سعدى وهاضها	ولها في ظعون الباكين عويل
أيا سألني عن قبر الزنتي خليفة	خذ النعت مني لا تكون هبيل
تراه العالي الواردات وفوقه	من الریط عيسوي بناء طويل
وله يميل الغور من سائر النقا	به الواد شرقا واليراع دليل
أيا لهف كبدي على الزنتي خليفة	قد كان لآعقاب الجياد سليل
قتيل فتى الهيجا ذياب بن غاتم	جراحه كلفواه المزاد تسيل ⁴

وهذا الذي دونه العلامة يمثل في تصورنا إحدى مراحل النضج الأولى التي وصل إليها الشعر العلمي خلال تطوره من حيث نزوعه إلى الفصحى في لغته وأوزانه وأسلوبه، إذ لا بد أنه قد مر بمراحل سابقة من التطور التدريجي حتى جاء بالصورة التي لقيه فيها ابن خلدون. والملفت للنظر أن من بين ما يتناقله الرواة في المنطقة من شعر بني هلال نصوص قريبة الشبه بما هو بين أيدينا الآن من شعر نبطي. ونورد هنا أبياتا تنسب إلى (عليا) حبيبة أبي زيد الهلالي من قصيدة أرسلتها إليه وهو في المغرب يقتل البربر :

تقول فتاة الحي عليا مثايل	ولا قايل مثلها في الحي قايل
يا الله ان تهبي لي طروش لاجلهم	يصيرون ما بين الضحى والقوايل
يا ركب يا اللي من عقيل تقلالوا	على ضمير شروى الحناليا نحائل
قولوا لا يا زيد ترى الوادي امتلا	وكل شعيب من مغانيه سائل
قولوا لا يا زيد ان عليا مريضة	عليها من الحمى خبيث الملايل
ابا زيد حب الناس حبل وينفثل	وحبي أنا ويتلك زي العمائل
والله لولا البحر بيني وبينه	جيتة على وضحا من الهجن حائل
قولوا لا يا زيد ان بغاني بغيته	وان دور البدلا لقينا البدايل
أبا زيد تنمساني وتنسي قعالي	وتنسي جميلي يا نكور الجمائل
يبيعون لي باعوا ويشرون لي شروا	ولا الغبن إلا بالنمضا والحلايل ⁵



سفي الحفيظ محمد بن عيسى آل خليفة



محمد عبدالرحمن الفيضاني



عبدالرحمن عبدالله الشاعري

مرتبة الاهتمام وبين قائله ومتذوقه وأغلبهم من
الأميين الذين يعتمدون الذاكرة البشرية في الحفظ
والرواية، فلم يصلنا من أشعار المتقدمين إلا أقل
القليل وأقدم من دونت أشعارهم راشد الخلاوي
وابو حمزة العامري من الإحصاء وقطن بن قطن
من عمان ورميزان وجبر بن سيار من منطقة
سدير في نجد فيما بين القرنين العاشر والحادي
عشر الهجريين.

ألحان وأوزان الشعر النبطي

يبدو لي أن قصيدة النبط ظلت في طفولتها
الأولى تقال في الغالب على تفاعيل وبحور
القصيدة الفصحى مع تمسكها بإلغاء الإعراب، لا
لأن شعراء النبط الأوائل أدركوا تفاعيل وبحور
الخليل بن أحمد فنظموا على منوالها مما كانوا
يقروون، ولكن لأن بيئة الفطرة البدوية التي
ابتدعت أوزان الشعر العربي وسارت عليها ثم
أتى بعد ذلك الخليل واستتبط منها أوزانه هي
بشكل أو بآخر نفس البيئة التي ولد وترعرع فيها

من المرجح أن يكون هذا النص قد قيل
في حدود القرن السابع الهجري مع الأخذ بعين
الاعتبار ما يعثور أقوال الرواة من شك وخط
وتحريف. فهل هو بالفعل من مرحلة تلت بقليل
ما دونه ابن خلدون من أشعار، حيث اكتملت
ونضجت لغة وأسلوب هذا الفن فاستقر مسار
عليهما حتى أيامنا هذه دون تغيير أو تبديل؟ أم
أن النص السابق من تأليف الرواة والقصاصين
في فترة لاحقة، ضمن القصص الخيالي
والحكايات الشعبية المنتشرة في المنطقة حول
سيرة بني هلال؟

يقول خالد الفرج عن الأبيات الستة من
النص السابق التي أوردها في مقدمة ديوان
النبط: " هذا شعر قيل في القرن السابع الهجري
وهو لا يختلف عن أشعار هذا الزمان، وفيه من
البلاغة والانسجام ما يعد في أعلى درجاتها ولا
ريبة عليه من وضع أو انتحال " ⁸.

من المؤكد أن كمية هائلة من هذا الشعر قد
أهملت وضاعت لأنها وقعت بين أدباء الفصحى
الذين يحتقرون الشعر النبطي ويرون بأنه دون



رائد بن فاضل النبطي



الشيخ خالد بن محمد آل خليفة

الشعر النبطي. وتطور هذا الشعر وانتشاره بين الأميين من الأعراب الذين يعتمدون الملائكة الفطرية في كل نهج من حياتهم جعل مجال الوزن مفتوحاً لظروف الشاعر النفسية وطبيعة أغراضه من القول ومدى قدراته العفوية على الابتكار والتوزيع، مما أدى إلى صعوبة تحديد بحور شعرية لأوزانه خاضعة لتفصيلات معينة.

لقد جرت محاولة رائدة قبل حوالي نصف قرن من الآن للباحث عبد الله بن خميس لتحديد الأوزان الشعرية التي ينظم عليها الشعر النبطي، لكنها للأسف لم تصل إلى نتيجة". . . ولقد حاولت عن طريق التتبع والاستقراء حصر أوزان هذا الشعر فلم أصل بعد إلى نتيجة. ثم عمدت إلى مجموعة شعر لأحد شعراء النبط وهو إبراهيم بن جعيثن (1260 - 1362 هـ)، وهو من المكثرين ومن يتلاعبون بأوزان هذا الشعر، ويتقنون في ضروبه، فوصلت إلى ما يقرب من عشرين وزناً، ولما أقارب نهاية الديوان فكيف بجميع الديوان، ثم كيف بجميع شعراء النبط قديمهم وحديثهم؟! 7 وهذا راجع إلى أن الشعر النبطي يعتمد في أوزانه على المقطع الصوتي وكل قصيدة يشمل البيت الواحد منها عدداً محدداً من المقاطع الصوتية التي تجري عليه بانتظام بقية الأبيات، ويختلف عدد هذه المقاطع من قصيدة إلى أخرى. . حسب رغبة الشاعر. ولعدم تعارفهم على تحديد عدد معين من هذه المقاطع الصوتية في كل وزن تحدثت الأوزان وكثرت أنواعها حتى استعصت على الحصر والعد كما هو حاصل بالنسبة للأزجال.

لقد ارتبط الشعر النبطي في منطقتنا بالغناء، وهو في الغالب شعر قيل لينشد منغومة أو مغنى على ربيعة في المجالس والمسامرات وقصور الحكام أو في الساحات استعداداً للحرب أو على ظهور الإبل والخيول. وهذا الارتباط الوثيق بين النبط والغناء

أوقع الدارسين في لبس كبير، إذ اعتبروا أنواع هذا الفن الشعري أواراً وأصواتاً وأنغاماً غنائية، وخططوا بين تلك الأنواع الشعرية وبين الألحان الموسيقية التي تؤدي بها. ومن هذه الألحان المشهورة (الصخري)، (الفراقي)، (السامري)، (المسحوب) و (السامري).

إن الأصل في تسمية (الصخري) مشتق من الكلمة الفصحى (سخر) بمعنى قهر وطوع، وقد قلبت السين صاداً لطبيعة لهجتنا التي تقلب حرف السين في بعض مواقعها من الكلمة إلى صاد⁸، والمقصود هنا من التسمية أن اللحن لفرط رقيقته وعذوبته ما ينشد معه من أبيات يسخر المحبوب للمحب فيما يريد رغماً عنه، وهو لحن يؤدي على الرابة البدوية المعروفة، وتغنى بمصاحبته قصائد النبط الغزلية ذات الأوزان التي غالباً ما تأتي على بحر الوافر أو ما يقاربه، مثل قصيدة الشاعر القطري محمد الفحائي التي مطلعها:

شبعنا من عناهم وارثونا
وعند رسوم منزلهم بكينا

و(الفراقي) لحن آخر يؤدي على الرابة كذلك وتغنى به الأبيات الخاصة بفراق الأحباب والأهل والديار، ومن هنا جاء الاسم (فراقي). وأغلب القصائد التي تناسب هذا اللحن تأتي على وزن بحر الرجز أو ما يقاربه مثل قول الفحائي:

قصت حبالك من عقب وصلها مي
واستبعدت من عقب ما هي قريبة

أما المسحوب فهو لحن خاص بطريقة من طرق إنشاد قصيدة النبط، أما تسميته بالمسحوب فيبدو أنها مأخوذة من "طبيعة إنشاد هذا اللون، لأن منشده في تمثيده لحروفه وأثنيه عند بعض مقاطعه، كأنه يسحبه سحباً"⁹. إن (السامري) لحن حديث أضيف إلى الألحان الأخرى،

التي تغنى بها قصيدة النبط، في فترة لاحقة. وبالتحديد عند الاستقرار السياسي للجزيرة العربية وبقية أجزاء المنطقة وتوسع صور اختلاط البدو بالحضر وبداية تقبلهم لبعض الفنون والإيقاعات الموسيقية التي تحمل شيئاً من طراوة المدينة. فهذا اللون من الألحان يؤدي بتوقيع جماعي منسق على (الطيران)، مفرداً (طارة) وهي عبارة عن نوع خاص من الدفوف أكبر حجماً وأكثر ترجيحاً بالطبع من الدف العادي، وتعتبر أحد أدوات الإيقاع الموسيقي المهمة والمعروفة في الخليج منذ زمن بعيد. و (السامري) لحن مختلف عن (السامري) الذي تنفرد بتأديته الرابة. وخلاف ما ذكرنا، هناك ألحان محلية لها علاقة وتقى بشعر النبط، لكن ما ذكر هو أهمها وأكثرها شيوعاً.

وفي رأينا أن أنواع الشعر النبطي شيء وألحانه التي يغنى بها شيء آخر، مع التأكيد على ما للحن من تأثير على أوزان الأبيات التي تغنى بمصاحبته وليس أدل من "أن البدوي - أي بدوي - يعرف نوع الشعر بمجرد أن تقرأه عليه قراءة عادية بدون إنشاد"¹⁰ وأن اللبس حاصل من أن القصيدة تكتمل عند الشاعر وفي ذهنه لحن معين لإنشادها وربما ينشدها بنفسه لحظة الإبداع على لحن يستهويه، فيطلق عليها اسم ذلك اللحن الذي جاء الإيقاع الوزني للأبيات مطبقاً له، في ذات الوقت الذي قد يناسب هذا الإيقاع لحناً آخر يمكن إنشاد القصيدة بمصاحبته، وقد لا يناسب إلا ذلك اللحن الجاهز وحده، والذي كان ماثلاً في حس الشاعر لحظة الخلق.

وفي تصورنا أن مسميات الألحان عند الشاعر النبطي - الذي غالباً ما يكون هو المغني أو المنشد نفسه - هي كذلك تسميات لنوع الإيقاع الموسيقي المستخدم في وزن الأبيات، فالنماذج التي أوردناها للتبليغ على نوعية الأوزان المناسبة لكل لحن هي أساساً أبيات من قصائد مشهورة تعمدنا أن نوردنا لشاعر واحد لم يطرق إلا نوعين فقط من الشعر العامي هما

القصيد والموال، ولا يمكن تقسيم قصائده إلى (صخري) و (فراقي) إلا عند فوز الأوزان واختيار الألحان.

أنواع الشعر النبطي

كان النوع الغالب على أشعار النبط هو (القصيد)، وهي لفظة تطلق كذلك على كل أنواع الشعر دون استثناء، لكن عند التخصيص فالمقصود بها الشعر النبطي الذي ينهج الشكل التقليدي المتعارف عليه للقصيدة الفصحى. فما جاء منه بقافية واحدة في نهاية الشطر الثاني (المعجز) من كل بيت، بينما بقى آخر الشطر الأول (الصدر) مطلقاً من القافية سمي قصيداً مهماً أو مطلقاً والقافية النهائية التي تبني عليها أي قصيدة تسمى (قارعة).

ومثال القصيد المهمل أو المطلق قول الشاعر القطري ماجد بن صالح الخلفي (1290 – 1325 هـ):

يا من رماني وصلب حشاي نشابه
يلتزم حبيب سعى بالثنين لأحبابه
سليت لي من جفونك مرهف صارم
لا وا عذابي من الصارم وجذابه
ظنيت بك يا عدل الروح ظن ولا
حققت ظني سوى بالهجر وكذابه
شمتوا عدانا وفرح الواشي من هجركم
الله لحد يا حبيبي كيف ترضى به
هيهات أنا أصغي إلى العذال في هجرهم
كيف أنت تصغي النعمام وكذابه
يا ظبية ما رعت عشب ولا أرضعت

خشف ولكن مسيل القلب ترعى به¹¹
أما ما جاء منه مزدوج القافية يلتزم فيه الشاعر بقافية أخرى تسمى (ناعشة) في صدر كل بيت حتى آخر القصيدة إلى جانب (القارعة) فيسمى قصيد مضموم – وتلفظ مضموم – ومثال ذلك قصيدة الشاعر بدوي الودعاني، من القرن الثاني عشر الهجري، التي منها هذه الأبيات:

رب السملوات يا مجري كواكبها
والغيث محبوب يا معبود يا والي
ضاققت بنا الأرض واشتبت شبايبها
رعادها بات له في البحر زلزالي
يا الله من مزنة هيت هبلوبها
جذب النلي من جبا مطوية الجالي
ريح العوالي من المنشا تجاذبها
وانهل منها غزير الويل همالي
ديمومة أسبلت وأرخت نوايبها
ما عاد فيها لبعض الناس منزالي¹²
تسقي ديار عزيز الوقت حاربها
(القصيد) هو النوع الذي تتجلى فيه عند البدوي الجزالة اللغوية، وتبرز بالإجادة

فيه الموهبة القوية، وتصور به المواقف الإنسانية العصبية، وقد استحوذ على جميع أغراض الشعر النبطي من غزل ومدح وفخر وحماسة وهجاء ورثاء ومراسلات ونقائض وحريبات. . وغيرها، ويمتاز بمطولاته وبأوزانه الشعرية الطويلة النفس. . الملازمة لتلك الأغراض، وهو النوع الذي يحتل المكانة الرفيعة لدى المبدع والمتلقي وله الصدارة وجميع الأنواع الأخرى ثانوية تأتي بعده في الأهمية.

ومن أقدم الأنواع الكثيرة التداول والقريبة من روح وأوزان (القصيدة) ما يسمى بـ (المربوع)، يلتزم فيه الشاعر بتقسيم القصيدة من حيث الشكل إلى وحدات (نتف) كل وحدة تتألف من بيتين، يجعل فيها للأشطر الثلاثة الأول قافية موحدة وللشطر الرابع قافية أخرى هي التي يعتمدها قافية واحدة للشطر الرابع من كل وحدة حتى آخر القصيدة بينما تختلف قافية الأشطر الثلاثة من وحدة إلى أخرى حسب هوى الشاعر. ولاعتماده الرباعية في نظام التقفية جاءت تسمية هذا النوع بـ (المربوع) وتعني الرباعي أو المربع، ويقول ابن خلدون في الإشارة إلى هذا النوع في معرض حديثه عن الشعر البدوي: (ولهم فن آخر كثير التداول في نظمهم يجيئون به مفضنا على أربعة أجزاء، يخالف آخرها الثلاثة رويه ويلتزمون القافية الرابعة في كل بيت إلى آخر القصيدة، شبيها بالمربع والمخمس الذي أحدثه المتأخرون من المولدين)¹³.

أما الأنواع الأخرى فمنها (الشيلة)، (الهجيني)، (التغردة) أو (الغرودة)، (الردية) و(الألغاز).

(الشيلة) والجمع (شيلات) عبارة عن مقطوعة شعرية محدودة الطول تأتي عادة في أربعة أو ستة أبيات وإذا طالت فلا تتعدى بالكثير عشرة أبيات من الشعر المزدوج القافية، الذي يرتجله الشاعر أو ينظمه خصيصاً ليغنيه المنشدون في رقصة الحرب البدوية المعروفة

في المنطقة باسم (العرضة). والتسمية هنا ربما جاءت من كلمة (شال) أي رفع، حيث أن المنشدين يرفعون بالأبيات أصواتهم عالياً أثناء تأدية الرقص، الذي يتم بمصاحبة ألحان خاصة تؤدي على إيقاع الدفوف (الطيران) والطبول والصاجات. وهي رقصة جماعية الغرض منها عموماً - استعراض القوة والاستعداد للحرب والاعتداد بالقائد والقبيلة وتعداد المآثر وبث الحماسة واستثارة النخوة والحمية وهي رقصة الملوك والأمراء وعلية القوم يؤدونها باعتزاز شاهرين سيوفهم وبنادقهم قبل خوض المعركة وما زالت هذه الرقصة باقية على ما هي عليه حتى الآن وقد اختصت بتأديتها بعض الفرق الشعبية واقتصرت على أفراح الزواج والاحتفالات الوطنية في الخليج هذه الأيام.

ومن أشهر (شيلات) (العرضة) مجهولة القائل :

وسمعت حس الصايح ولا هنالي نوم
فزيت من حلو المنام
واللي يبغي المدايح يسوم عمره سوم
يقلط على زرق الوشام
شفته وسط البرايح بدر زها بنجوم
جيناك يا بدر التمام
أبوجديل طليح فيه الروايح دوم
ويلاه يا ظبي العدام
يوميّن وانت رايح لاسري عليه بقوم
لعيون زينات الوشام

(الهجيني) و(التغردة) أو (الغرودة) نوعان آخران استدعتهما ضرورة الحياة في البداية وهما مما ينشد على ظهور الهجن أي الإبل ومن هنا جاءت تسمية (الهجيني)، وطريقة انشاد هذين النوعين رقيقة عذبة تشبه التغريد، يحاول فيها المنشد أن يرفع صوته ويضطرب به لذلك سميت الواحدة (غرودة) أي أغرودة. ويقال



بأن الإبل تتأثر بهذا الإنشاد تأثراً محسوساً فتألف وتتشي وتتدفع في سيرها وتلعب بأعناقها. هذان النوعان في الغالب يأتيان على شكل مقطوعة متوسطة الطول مزوجة القافية تمتاز بأوزانها القصيرة المجزوءة، كهذه الأبيات من هجينة للشاعر إبراهيم ابن جعيثين (حوالي 1260 – 1362 هـ):

أمس الضحى ذك بي هوجاس
والقلب كنه على مله
كنه يقلب على محامس
فوحه كما فليح الدله
الله لولا الحيا يا لاس
لا قول يا ويل من بان به خله
من شوفتي كامل الأجناس
يلعب بسيف الهوى سله
عنب النبا زاهي الألباس

مشبه وزينه على حله¹⁴

ولأن حياة البادية مجال للفروسية والاعتداد بالنفس والقبيلة وإظهار المهارة فيما يراه البدوي مدعاة للاعتداد والفخر برز التباري بارتجال الشعر كأحد مظاهر التنافس على الفوز والمسلمة، وبالتالي برز أحد أنواع الشعر النبطي المشهور بـ (المحورة) أو (اللقطة) وهي مقطوعة قصيرة جداً لا تتعدى البيتين يرتجلها الشاعر في مقابلة شاعر آخر يرد على أبياته بنفس الوزن والقافية في الحال معارضا ما ذهب إليه من المعاني أو مبادلا إياه مشاعر الصداقة والود، وغالبه ما تسودها روح المرح والطرفة ويستمر تناوب القول والتنافس في الإجابة إلى أن تألف محورة شعرية في النهاية. وقد راجت هذه المنافسات الاحتفالية العلنية منذ أواخر تسعينيات القرن الماضي في المملكة العربية السعودية ودولة الكويت مع انتشار ورواج مجلات الشعر النبطي في الخليج العربي كمجلتي (المختلف) و(فواصل) وغيرهما.

وهناك صورة أخرى للتعاور بالشعر، إذ يرسل الشاعر قصيدة كاملة إلى شاعر آخر يشكر إليه فيها ما يعائيه طلباً مشورته أو مواسقته، عندها يتوجب على الشاعر الآخر أن يرد على القصيدة المرسله إليه بقصيدة أخرى من نفس الوزن والقافية وربما بنفس عدد الأبيات، يشاطره فيها معاناته مظهراً له كل الاستعداد لنجدة مهوناً عليه وقع الأمور ممتنحه صبره على الشدائد وهو ما يسمى بالمساجلة. وتأتي هذه القصائد عادة قوية صميقة لأن فرصة الشاعر أكبر للتأمل والإجابة من لحظة الارتجال، تلك التي يسودها غالباً شعور التخلص من الحرج – أثناء التعاور – بأي كلام.

تطور الشعر النبطي

لقد ظلت القصيدة النبطية محافظة على لغتها وأوزانها والألحان الموسيقية المرتبطة بها. تدور في عالم البادية وما جاورها دون تغيير أو تبديل حتى بداية القرن الثاني عشر

ضممت بينهم وأنا رصيعة ما سوت بكيت يوم الوداع

موهبتهم الشعرية ومكانتهم الاجتماعية. وأبرز هؤلاء الشعراء محسن الهزاني ومحمد بن لعبون وعبدالله الفرج.

كل شعراء هذا التيار ممن أجلاوا وأكثروا من الغزل، ومارسوا حياة الطرب واللهو لأن الشعر عندهم كان مزيجاً من الحب واللهو والموسيقى، بوقت كانت فيه دعوة المصلح الديني الشيخ محمد بن عبد الوهاب (1123 - 1191هـ) تعم الجزيرة العربية وتنتشر فيما حولها بفعل تبنيها ودعمها السياسي من قبل محمد بن سعود وخلفائه من بعده وذلك من أجل التوحيد والحزم والقضاء على البدع والتخالف في أمور الدين فكان أن وصف المجتمع بعضهم بالتهتك وإفساد الأخلاق العامة، وتصدى لهم رجال الدين، واستعدوا عليهم سلطة الأمراء وجندوا شعراء للهجوم عليهم وذم خصالهم، مما حدا ببعضهم إلى

الهجري حين دخل هذا الميدان شعراء من مثقفي ذلك الزمان ممن لهم اطلاع على أدب الفصحى، ولديهم نزوع إلى التحرر من قيود المجتمع البدوي وصرامة تقاليده. وهم ممن اتصل من البدو بالمدن المتاخمة لمناطقهم وعاشوا بشكل أو بآخر حياة مغايرة لما ألفوه فانعكس كل ذلك في أشعارهم وأثروا تأثيراً بليغاً على هذا اللون من الشعر سلباً وإيجاباً. ولا يمكن للدارس أن يتناول هذا الفن قبل أن يدرس حياة هؤلاء الشعراء وظروف زمانهم ويستقري من نماذج أشعارهم تلك الهموم الذاتية والاجتماعية التي كانت تؤرقهم.

فهؤلاء الشعراء صفات ومعاينة مشتركة وإن جازوا في فترات زمنية متتالية وفي ظروف تزداد تصاعداً بالنسبة لموقف المجتمع من أشعارهم ومن ممارساتهم الحياتية المتصل جزء كبير منها بفنهم. ويمكن القول بشيء من التجاوز بأنهم خلقوا تياراً "تجديدياً" متواصلاً في شعر النبط وحلوا كسر طوق عزلته البدوية وربطه بالحياة والناس في المدينة. فابتدعوا أوزاناً "والحناء" جديدة ونوعوا في اللقافية وادخلوا إلى الشعر النبطي مفردات وتعليير المدن وأضفوا عليه من روح ثقافتهم بذلك الوقت. ومما ساعد في ذلك كون البارزين في هذا الاتجاه فنانين مبدعين في مجال التلحين والعزف والغناء إلى جانب

الانتقال من مناطقهم إلى مدن الخليج الأخرى التي قد تكون أكثر انفتاحاً وقبولاً لهم وتسامحاً مع فنونهم.

فلقد أثار وجود الشاعر محمد بن لعبون في البحرين بعد هربه من الزبير اعتراضات المتشددین من الأهالي لمخالطته النساء في الأفراح بصحبة الفرق النسائية الشعبية لممارسته فنونه المشهورة على (الطار)، وهو رجل يقال بأنه كان وسيماً وحليفاً مزهر ومزماراً¹⁵. فروج المتشددون قولاً مثيراً مازال يتردد في بعض الأوساط الشعبية حتى يومنا هذا، من قبيل التندر وتذكر ما كان، وهو (مع ابن لعبون كلهم يلعبون) والمقصود به: أنه بوجود ابن لعبون ترك الناس جدهم ووقارهم وأمور دينهم وبدوا لاهين ولعبون معه. ويقول الأستاذ عبدالله خالد الحلقم بأن أصل هذا القول جملة قالها أحد شعراء الإحصاء (غير ابن لعبون كلهم يلعبون) بقصد المبالغة في التكليل على مكاتبة الشاعر من الشعر النبطي¹⁶، ثم استخدمت بعد ذلك من قبل حاسديه بمعنى آخر.

وفي أثناء قديم الشاعر الكويتي عبدالله الفرج إلى البحرين وإقامته فيها تصدت له مجموعة من الناس على رأسهم شخص يدعى محمد بن فضل ويلقب بـ (بديوي) أنكروا عليه تعاطيه الغناء والعزف على العود ورفعوا بذلك عريضة إلى حاكم البحرين ذلك الوقت يطلبون فيها إخراج الفرج من البلاد حتى لا يفسد أبناء الحكم والرعية، ولم يجب طلبهم فاعتمدوا نظم الشعر في هجوه (لكن أشعارهم لم تشتهر لركاكتها)¹⁷، وبقيت ردود عديدة للشاعر على تلك القصائد مثبتة في ديوانه للمطبوع، منها:

يا مدع بالطوع ما الطوع بملفاك	الطوع ملفا الصالحين البهاليل
اللي نراهم كلما حل طريقك	سبوك عن نص وعن أي تنزيل ¹⁸

وعلى الرغم من أن الشاعرین قد أبدعا كثيراً من فنونهما في البحرين وبقية مدن الخليج إلا أن ما تقدم يعطي فكرة للقارئ عن مدى المقاومة التي لقيها هذا التيار في شخص دعائه.

إن أول من نبغ من هؤلاء الشعراء الشاعر الغزلي محسن بن عثمان الهزاني (حوالي 1185 – 1240 هـ) من قبيلة الهزازنة أمراء مقاطعة الحريق في جنوب نجد، له اطلاع على الأدب العربي، وولي إمارة قومه فوجدها قياداً على فنه وعلى حياته فتركها غير آسف، فعاش طرباً لاهياً. وينسب إليه إدخال أوزان شعرية جديدة ذات قافيتين قريبة الشبه ببحر المجنث ومجزؤ الرجز، ولقد شاع هذا اللون الذي تعارف على تسميته بـ (سامري) أو (فن) وطغى على الشكل العلم لقصيدة النبط وأشهر من برع فيه بعد ذلك الشاعر الكويتي فهد بورسلي (1338 – 1380 هـ). وأدخل الهزاني إلى القصيد (المربوع) استخدام الجنس اللفظي بدلاً من القافية فابتدع بذلك أسلوباً جديداً سرى بين شعراء النبط بسرعة فائقة فنظموا على منواله، وبرزت في أيامه (الألفية) وهي ما ينظم على ترتيب حروف الهجاء، كأحد فنون (المربوع). هذا من ناحية الشكل أما المضمون فقد استخدم في غزلياته أسلوب الحكاية والحوار بين اثنين، وبرع فيهما بشكل ملفت قياسي بما كانت عليه قصيدة النبط وبما كان ذلك الوقت من فنون الأدب. يقول الهزاني:

مریت بخشیفات ریم یخوضون
سیل وللقب المشقا یریفون
من حین ما شاقني ارهاف الثنايا
قامن لي باطراف الأردن يومون
ردیت راسي عقب ماني معي
قالن: دعونا له إلى جالحی
قالن: حیه. قلت حي المحي
قالن: علامك تلتفت. قلت: مشطون
قالن: ترانا ثبت الله مقامك
ننذر على شوفك ونفرح بلامك
واليوم يا عذب السجايا علامك
مسمور في ذا الدار؟ انا قلت: مقتون
والقصيدة تستمر على هذا المنوال على
مدى اثنين وأربعين بيتاً : وبعد الهزاني جاء
الشاعر النجدي محمد بن حمد بن لعبون المدلجي
الوائي المولود عام 1200 هـ في تويم من نجد
والمتوفي بالكويت عام 1246 هـ وكان أكثر
من سابقه اطلاعا على أدب اللغة الفصحى،
فسج على منواله وأدخل إلى الشعر النبطي
أوزان التوقيع الغنائي على (الطار) وهي نفس
أوزان السامري مع شيء من التهذيب، فبرع
في أدائه، واشتهرت هذه الألحان في كل المنطقة
باسم (العبونيات) نسبة إلى مبتدعها. وما تزال
باقية، ولها مكانة خاصة في موسيقى الخليج
الشعبية، يقول ابن لعبون¹⁹:
حي المنازل جنوب السيف
ممتدة الطول مصفوفة
أمشي على زينها وأقيف
في حبها الروح مشفوفة
دار الخدم والكرم والضيف
دار المناعير معروفة
دار العجب والطرب والكيف
والأنس والفن ودفوفة
علمي بها من ليالي الصيف
يوم البخت ناشر نوفه²⁰
أيام حظي يقص السيف
يشرب من الماي بكفوفه

كما قام ابن لعبون بالقتباسات كثيرة من
معاني شعراء الفصحى ووظفها بشكل رائع في
أبيات قصائده، من ذلك قوله:

ضحكتي بينهم وأنا رضيع
ما سوت بكيتي يوم الوداع
أمي وأبوي اللي رموني بالأسباب
يا ليتها بعد الحمل أسقطت به²¹

وقد أخذ ذلك من قول أبي العلاء المعري :

إن حزناً في ساعة الموت أضعا
ف سرور في ساعة الميلاد
هذا جناه أبي علي
وما جنيت على أحد

أما الشاعر الكويتي عبدالله بن محمد
الفرج من قبيلة الدواسر المشهورة (1252 -
1319 هـ) فقد كان على جانب كبير من العلم
والأدب وله أشعار بالفصحى يقول المرحوم
خالد الفرج في مقدمته لديوان الشاعر الذي تولى
طباعته في الهند عام 1338 بأنها جيدة لكنها
فقدت.

وقد أتاحت له الثروة الضخمة التي ورثها
عن أبيه وإقامته منذ الصغر في الهند أن يدرس
اللغة الهندية والموسيقى والرسم والتصوير، وأن
يحتك بشتى الثقافات والفنون واللغات الأخرى،
وأن يعود إلى المنطقة ليمزج كل ذلك شعراً
وتلحيناً وعزفاً، وليترك على الشعر والموسيقى
تأثيراً باقياً حتى هذا اليوم.

ولقد برع الفرج في أغلب أشعاره وامتاز
على غيره بإجادة فن (الموال) الزهيري
(السباعي) المستعمل في أغاني البحر، وأدخل
إلى الشعر النبطي ألفاظاً وتعابير جديدة:



الضاهر عبدالله الفرج (المصدر: كتاب المصور البغدادي)

في منهج العشاق للتالي
 خمر مذاقه كالعسل حالي²²
 إلا لتعذبي وغريالي
 إلا لقتلي حسبه الوالي
 واعزنا للمغرم البالي²³

لولاه أنا ما طحت طول بطول
 ولا شربت من الغرام بطول
 ما عن في طرفه يطل طول
 ولا رقل في خارة إسطنبول
 بالخي يا خود تطلق طبول

كما ابتدع أوزاناً - اقتبسها من الشعر الهندي²⁴، ونتيجة لإتقانه قواعد الموسيقى فقد استخلص مزيجاً من الألحان الحضرمية المشوبة بالألحان الأفريقية ومزجها بالأنغام الهندية وغنى بها على العود والكمان والمرواس²⁵، فأدخل بذلك بعض التطوير إلى ألحان (الصوت) الخليجي المشهور الذي برع في أدائه بعد ذلك من البحرين الفنانان محمد بن فارس (1890 - 1947 م) وضاحي بن وليد (1896 -) كما أن الشاعر عبدالله الفرج قام ببعض التعديلات على ألحان (اللبونيات) فهدبها ولطف من إيقاعاتها.

إن بروز هؤلاء الشعراء ومن سار على طريقهم أكسب القصيدة النبطية طراوة في ألفاظها وتكرست لها قواعد جديدة - بعض الشيء - بتنوع القافية وتوسع مجال تلقيها فعم المدينة بعد أن كانت خاصة بأهل البادية، لكن ذلك أوقفها على مفترق، فشعراء البدو المقيمون في الصحراء لم يعجبهم هذا التوجه الذي سارع إلى القبول بدخول الألفاظ والتعابير اللينة القادمة من المدينة وهذا التهاافت على استعمال الجنس والبديع اللفظي الذي يجافي طبيعة الأعرابي البسيطة والخالية من أي اصطلاح، فأصبح هناك ما يسمى بشعر نبط بدوي وشعر نبط حضري تفريقاً لكلا النوعين.

لقد كان عصر هؤلاء الشعراء المجددين عصر الانغماس في البديع والتزييق اللفظي والاستعارات والتكلف وصناعة الكلام في الأدب العربي، وبحكم اتصالهم بهذا الأدب فلقد اعتبروا أنه من المهارة الفنية إدخال كل ذلك إلى الشعر النبطي فقلدوا أدباء الفصحى فيما هم فيه من ترف لفظي فظهر التكلف واضحا على بعض نتائجهم فأفسدوا بذلك روعة القصيدة النبطية التي كانت تتناهل عن سجية وعفوية صافية، ولقد جنوا من بعد على من قلدهم من بسطاء الشعراء ممن لم تكن لهم مقدرة لغوية فصحي، وأصبحت القصيدة الجيدة تلك التي تحكم فيها الصناعة كقول الفرج يمتدح قصيدة صديقه الشاعر الكويتي محمد الفوزان:

يا محمد الفوزان فزنا بمرسال
أحكمت فيه من البديع الصناعة²⁶

ولقد بالغ ابن لعبون في استخدام الجنس والاستعارات البديعية حتى أنه قلد الحريري في نظم المهملات من النقط والمعجمات:

أحمد المحمود ما دمع همل
أو عدد ما حال واد له وسال
أو عدد ما ورد وارد الدحل
أو رمى دلوه وما صدر ومال
أو حداه حاد لسلمي أو رحل
سارهاك الدار أو داس المحال
أحمد دوم على حلو العمل

سامع الدعوى ومعط للسؤال²⁷
أما عبدالله الفرج فقد : أكثر من البديع في الشعر النبطي حتى كاد يفسده وله قصيدة يحاول فيها أن يجعل قواعد للشعر النبطي مستنبطة من قواعد العروض والنحو والصرف، مع أن متانة هذا الشعر وبلاغته عائدتان للبساطة²⁸. كما أن الفرج استخدم ألفاظاً - وتعابير سوقية في هجائه لها منلول جنسي، مثل ما ورد في قصيدته التي أرسلها إلى الشاعر محمد الفوزان والتي مطلعها :

كثر الحكى ما هو لنا بالعوايد
لا وأنت تدري يا محمد فلا أزيد

ولم يخل شعر ابن لعبون من غزل مكشوف مثل ما ورد في قصيدته التي مطلعها :
حي المنازل تحية عين
لمصافح النوم سهرانة

لكن بالرغم من كل شيء فسيظل الشعر النبطي مديناً لهؤلاء الثلاثة بوصوله ورواجه في حاضرة المنطقة، فالفترة الزمنية التي عايشوها وأبدعوا فيها هي مرحلة التفتح والطراوة والتجدد، كما ظل ذكرهم حاضراً في ذاكرة

الشعر النبطي وشعرائه إلى يومنا هذا كنموذج رفيع للشعراء المغنين العشاق، كما يقول الشاعر الأحصائي سليم بن عبدالحى (حوالي 1230 - 1320) :

وين محسن؟ وين عبدالله القرج؟

وين ابن لعبون بهطار المثيل

شوف وش سوى لهم غض الشباب

كل منهم مات مغلول عليل

ولا يمكن اغفال دور الغناء بزماننا هذا في تطور ورواج الشعر النبطي، فلقد تواصلت القصيدة النبطية مع فنون التلحين والأداء الغنائي الرفيع وبرز على الساحة الشعرية الأميرين خالد الفيصل وبدر بن عبد المحسن وغيرهما من كبار المبدعين في الخليج، من خلال النصوص التي أبدع في تلحينها وأدائها الفنان محمد عبده وغيره من الأصوات ذات الحضور والتألق، مما أكسب النص الغنائي شعبية قربت القصيدة النبطية إلى ذائقة قطاع واسع من أبناء هذا الجيل.

ويعزى إلى للنخبة الممتلزة من شعراء العامية بهذه المنطقة دور بارز في استلهم روح القصيدة النبطية شكلا ومضمونا لتطوير إبداعاتهم الجديدة والخروج على معمار القصيدة النبطية لكتابة نص شعري جديد يعتمد التفعيلة والسطر الشعري بديلا عن وحدة البيت الوزني، محملين نتائجهم هموم عصرهم التي لم تتمكن غالبية شعراء النبط بحكم الانتماء القبلي أو الطبقي من طرحها أو حتى مجرد الاقتراب منها. وقد أسهموا بشكل أو بآخر في وصل النص الشعري للعامي للغة بتقلقاتهم التجديدية مما ساعد في تواصله بمفردات الفصحى وتضييق الشقة فيما بين عامية القصيدة النبطية ولغة الشعر الفصيح فجاءت قصائدهم لتلتقي بالنصوص النبطية الجديدة لتكون نصوص أغاني ذات شحنة عاطفية قوية في لغة شفافة غنية أنزلت القصيدة العامية منزلا فنيا رفيعا وجعلت منها نموذجا لما يمكن أن يطمح إليه شعر العامية في هذا الزمان.

تدوين وطبع ونشر

الشعر النبطي وأفاق تلقيه

ذاكرة الراوي ظلت لفترة متأخرة هي المرجع الأول والأخير في حفظ الشعر النبطي، ونتيجة لطبيعة الذاكرة البشرية فقد ضاعت قصائد كثيرة ودخل أغلبها كثير من النقص والتحريف، ولم يهتم أحد بجمعه وتوثيقه إلا في السنوات الأخيرة مع تزايد الاهتمام بالفلكلور في البلاد العربية وعندما عرفت المنطقة شيئا - يسمى به (التراث الشعبي).

ولقد كانت البدايات في غاية التواضع عندما عني نفر من المهتمين بتكوين ما يقع تحت أيديهم والاحتفاظ به في دفاتر خاصة حيث لم تكن لديهم القدرة على تحمل نفقات طباعه.

وفي عام 1328 هـ طبع أول ديوان شعر نبطي للمرحوم الشيخ قاسم بن محمد آل ثاني مؤسس دولة قطر (1239 - 1331 هـ)، وبعد حوالي أحد عشر عاماً طبع (ديوان عبدالله الفرج) من تحقيق وشرح الأستاذ خالد محمد الفرج، وبعده صدر في المملكة العربية السعودية ديوان الشيخ محمد بن بليهد أحد أدباء نجد المعروفين وفي البحرين تولى الديوان الأميري في عهد المغفور له الشيخ سلمان بن حمد آل خليفة حاكم البحرين الأسبق طبع كتاب (روضة الشعر) عام 1956 ليحوي مختارات من الشعر النبطي. وبعد ذلك توالى صدور الدواوين والمختارات الشعرية في كل دول المنطقة، كان من ضمنها (من تراثنا) وهو مجلد يحوي قصائد نبطية لشعراء متفرقين بذلت في إخراجها وتبويبها والعناية بمضمونها جهود كبيرة تليق بمكانة هذا الشعر، أصدرته وزارة الإعلام بدولة الإمارات العربية المتحدة.

وعند أوائل التسعينيات صدرت في الكويت مجلة (المختلف) كمجلة شهرية تعنى بنشر القصائد النبطية الحديثة تلتها مجلة (فواصل) في المملكة العربية السعودية ومجلة (قطوف) وغيرها من المجلات التي عنيت بهذا اللون من الشعر وروجت لأخبار شعرائه ونشرت صورهم على أغلفتها كنجوم إلى جانب إعلانات ملونة لمكاتب تباع أشعار المناسبات مفصلة حسب رغبات من يدفع من الجمهور.

ومع رواج الخدمات الإلكترونية واتساع نطاق استخدامات الإنترنت أنشأ المثقفون من أبناء القبائل العربية في هذه المنطقة مواقع خاصة على شبكة الإنترنت لشعراء القبيلة أمثال الشاعر محسن الهزاني ومحمد بن لعبون وعبدالله والفرج وغيرهم من أشهر نجوم هذا اللون من الشعر، كما راجت مواقع الكترونية أخرى متخصصة فتحت فضائها لعرض واستقبال القصائد النبطية المقروءة والمسموعة وتعددت المنتديات الشعرية وتطورت تقنياتها إلى الحد الذي باتت فيه لا تحصى ولا تعد.

وفي السنوات الخمس الأخيرة برزت ظاهرة جديدة أخرى وظفت الشعر النبطي في مجال الاستثمارات الإعلامية وهي ظاهرة انتشار الفضائيات الشعرية وبرامج ومسابقات الشعر النبطي، ودخل هذا الفن ميدان الاعلان التجاري وتم استغلاله وتوظيف شعرائه على نطاق واسع بمنطقة الخليج والجزيرة العربية إلى الحد الذي صار يعترف بالشعراء حسب قيمة كسبهم المادي في المسابقات كـ (شاعر المليون) درهم، على سبيل المثال.

ومع هذا التغير الطارئ على وظيفة القصيدة النبطية بهذه المنطقة الزاخرة بالجديد من المتغيرات، برزت المرأة الشاعرة يروزا لافتاً على ساحة الشعر النبطي، واحتلت مكانة مرموقة في ساحته، أصدرت من خلالها الدواوين الشعرية وشاركت الرجل في الأمسيات والمنتديات كند منفس.

وفي الوقت الذي تحضر فيه البدو وهجروا الصحراء إلى المدينة، وتوسعت المدن فشملت أجزاء كبيرة من البادية ظل هذا اللون من الشعر حياً متجدداً يقم إلى الجيل المعاصر، الحضري، المتعلم، البعيد عن لغة البدو، من خلال أجهزة الإعلام الحديثة في كل المنطقة فيجد رواجاً وتفاعلاً وتجد القصيدة النبطية مداخلاً تقبل وتطور جديدة وأفق تُلَقِّق يُلِيق بتاريخها الطويل.



أبو السعود الجارحي

صانع الفخار وسلطان المتصوفين

كتابة وتصوير: أشرف عويس

كاتب من مصر

** كانت المرة الأولى التي أسمع فيها عن سيدي "أبو السعود الجارحي" حين حكى لي صديقي عن صانع الفخار الذي ضاق به الحال فظهرت أولى كراماته ثم صار ملء السمع والأبصار، ففكرت أن أبدأ في صباح اليوم التالي رحلة البحث عن سيرة هذا الشيخ فإذا بي أمام "مغارة على بابا" مليئة بقصص وحكايات وتواريخ وأساطير.. تبدأ بالناس الطيبين وتنتهي بالأمراء والسلاطين، نكده الشعرائ في كتابه "الطبقات الكبرى".. ونكده ابن إياس في "دائع الزهور".. كما كتب عنه جمال الغيطاني في رواية "الزيتي بركات".. وكتب عنه الدكتور عماد أبو غزني في كتابه "طومان باي.. السلطان الشهيد"***.

المسجد من الخارج

* نشأت في بيت به ضريحان.. أحدهما لعمى "الشيخ القرني" (ابن عم والدي) أحد الأقطاب المعروفين بأسوان وصعيد مصر، والثاني لخالتي "الشيخة سعيدة" (أخت والدي).. وكان الضريحان في كل يوم هما قبلة المهومين والمكروبين والمريدين.. وكان من الطقوس المقدسة لكل عريس وعروس مقبلين على الزواج أن يقوموا بزيارة الضريح وقراءة الفاتحة حتى تحل بهما البركة ويتم لهما الأمر على خير، وكان هذا المكان وأنا صغير هو النافذة التي أعرف منها خبايا العالم من حولى: من جاءت تشتكى زوجها.. ومن جاءت تطلب الرزق بالولد.. ومن جاء يطلب الشفاء من المرض.. أو تفريح هم ألم به، وكنت أقضى أحب أوقاتي داخل المقام بجوار التابوت الأخضر، أشم رائحة العطور والبخور.. وأشعل شمعة وأظلم أراقبها وهي تنوب قطرة قطرة حتى تتساوى بالأرض. لذلك حين سمعت عن سيدى "أبو السعود الجارحى" قررت أن أستعيد اكتشافى لهذا العالم، وخرجت من منطقة الهرم حيث أسكن لأستقل "الباص" المتجه إلى السيدة عيشة بمنطقة مصر القديمة، وطلبت من السائق أن ينزلنى فى أقرب مكان أذهب منه للشيخ أبو السعود، فضحك قائلاً: "إنت حتتنزل قدامه بالطبط"، وبعد اجتيازنا لشارع الهرم.. وكوبرى عباس.. ومنطقة المنيل.. ونفق وميدان الملك الصالح، توقف السائق يمينا أمام مسجد متوسط المساحة يقع على الشارع الرئيسى وقال: "هو دا الشيخ أبو السعود"، لأكتشف أننى مررت به عشرات المرات من قبل دون أن أنتبه له، وكنت قبل رحلة البحث الميدانى هذه قد قمت برحلة بحث من خلال الكتب والمراجع لأعرف شيئا عن الرجل قبل زيارته:

هو الشيخ العارف بالله أبو السعود الجارحى، من مشاهير الصوفية بمصر خلال القرن العاشر الهجرى، ينتهى نسبه إلى سيدنا الحسين رضى الله عنه، وهو من أفضل تلامذة

الشيخ شهاب الدين المرحومى، توفى رحمه الله فى حدود عام 930هـ، ودفن بزاويته بكوم الجارح بالقرب من جامع عمرو بن العاص فى السرداب الذى كان يعتكف فيه، وهو من جملة المشايخ الذين أخذ عنهم القطب الشهير سيدى "عبد الوهاب الشعرانى".

* تبدو مساحة المسجد من الخارج متوسطة لكنك عند الدخول ستبدو لك صغيرة لأنها مقسومة إلى نصفين، أولهما مخصص للصلاة.. والثانى به الضريح، وأول ما تدخل ستجد على يمينك لوحة كبيرة مؤطرة ببرواز ذهبى اللون مكتوب بداخلها بخط اليد تعريف بالشيخ وسيرته وطباعه وتلامذته فيه ما يلى:

سيدى أبو السعود الجارحى رضى الله تبارك وتعالى عنه

"عالم من علماء أهل البيت الكرام، وعلم من أعلام الشريعة الإسلامية الغراء، وقطب من أقطاب التصوف الأعلام، ينتهى نسبه إلى سيننا ومولانا الإمام الحسين رضى الله عنه، وهو من الأولياء العارفين، حظى من الله تعالى بالفراسة والقبول التام عند الخاص والعام فى الهداية وشفاء الأسقام، وهو طبيب ربانى يرى بنور الله سبحانه وتعالى، ويتحقق فيه قول النبى صلى الله عليه وسلم: "اتقوا فراسة المؤمن، فإنه يرى بنور الله".

وقد عرف الحكام والوزراء منزلته وقدره، واعترفوا بعلمه وفضله، فكانوا يسعون لزيارته، ويتمنى الواحد منهم لو يحظى بخدمته.. حتى لقد عمل بعضهم مع العمال فى عمارة زاويته "مسجده"، فكانوا يحملون الطوب ومواد البناء. كان رضى الله تعالى عنه مشهودا له بالمجاهدات.

شخصيته

كان يميل إلى الوحدة وبجد الأنس فى الله تعالى وحده، ذكروا أنه كان ينزل فى سرب

تحت الأرض من أول ليلة في رمضان فلا يخرج منه إلا بعد العيد بستة أيام، وذلك بوضوء واحد، ودون أن يقدم أحد من الناس له أى طعام، وذكروا أنه كان يستعين بقليل من الماء.

وكان رضى الله تعالى عنه يقول: ليس لى أصحاب.. ويفسر رغبته فى العزلة بقوله: "عملت شيخا فى مصر لى سبع وثلاثون ما جاعنى أحد قط يطلب الطريق إلى الله أو يسأل عن شىء يقربه إلى الله، وإنما يقول: أستاذى ظلمنى، زوجتى تتاكفنى، جاريتى هربت، جارى يؤذنى، شريكى خالنى، ويقول رضى الله تعالى عنه: "فكان ذلك سببا فى رغبتي فى الوحدة وما كان لى خيرة إلا فيها".

كراماته

قال عنه سيدى عبد الوهاب الشعرانى إنه: كثير المجاهدات ولم يبلغنا عن غيره ما بلغنا عنه فى عصره من مجاهدات، وما رأيت أسرع كشفًا منه، وحصل لى منه دعوات وجدت بركتها، واشتهر بالكرامات حتى إنه كان يكتب الكراريس العديدة فى ظلام الليل كما يكتب فى ضوء النهار بدون فرق. ومقامه من المقامات المباركة الفسيحة يزوره الكثير من المرضى يطلبون من الله تعالى الشفاء ببركة هذا الولى الصالح العابد فيفضل المولى جل شأنه عليهم بالشفاء إنه سميع قريب مجيب الدعاء.

مدرسته

كان له العديد من التلامذة الذين تلقوا عنه العديد من علوم الشرع الإسلامى الحنيف، كانوا يسعون إليه وكان ينصحهم بالاستقامة والإيمان والإقبال على الله تعالى، وكان ينصح الشباب منهم بالصوم علاجًا للشهوات النفس.. قال له أحدهم يوما: "يا سيدى رأيت صبية فراحت لها نفسى".. فقال له الشيخ: "صم تنفك عنك الشهوة". والتقى يوما بأحد الفقهاء من رجال الأزهر الشريف فقال له: "متى تصير هاء الفقير راء".. أى متى يصبح الفقيه هو الفقير.. يعنى متى يصبح العالم مراقبا الله تعالى فى نفسه من الباطن قبل الظاهر. وكان يضرب المثل لتلامذته فى التواضع حين يقول فى أدب جم وحياء واضح صريح مخاطبا رب العزة جل شأنه:

يظن الناس بى خيرا وإنى..
لشر الناس إن لم تعفو عني

انتقل رضى الله تعالى عنه إلى جوار مولاه سنة 930 هجرية فى مقامه هذا تاركا من خلفه الذكرى الطيبة والسيرة العطرة، رضى الله عن سيدى أبى السعود غاية الرضا، وصلى الله على سيدنا محمد النبى الأمى الحبيب العالى القدر العظيم الجاه



الضريح داخل المسجد

وعلى آله وصحبه أجمعين".

* بعد أن تكتفى من قراءة اللوحة ستجد إلى جوارها مدخلا يقضى بك إلى النصف الثاني من المسجد، ستجد به مساحة محاطة بستائر خضراء مخصصة للنساء عند الزيارة، يوجد بعدها في نهاية المسجد باب يقضى إلى المقام مكتوب عليه:

لأبى السعود الجارحى توجهوا
تلقى حوائجكم بإذن الله
فبحق من أعطاه سرا باهرا
برحمة نلنا المنى والله
ما أمه المجروح عند ضريحه
إلا شفى حتما بعول الله

أول ما تدخل تستقبلك الرائحة الذكية التي تملأ كل مقامات الأولياء، بعدها صندوق النذور الكبير محاط بسلسلة حديدية إلى جوار ضريح سيدى أبو السعود المميز بزخارفه الإسلامية ولونه النحاسي وبداخله الثابوت الأخضر، يتوسط المقام هذه المساحة الصغيرة تعلوه قبة عالية، وستجد إلى يمينك مقاما خشبيا أصغر من مقام سيدى أبو السعود تعلوه مجموعة قباب صغيرة، وعليه لوحة بيضاء مكتوب عليها بخط اليد "هذا مقام السيدة حبيبة زوجة سيدى أبو السعود"

شيخ السمات

* كنت قبل بداية هذه الرحلة قد اتصلت بصديقى وجارى عم أحمد حسب النبى، وهو من مواليد وعشاق مصر القديمة ولا يزال منزل أسرته باقيا حتى اليوم ويتردد عليه باستمرار، اتصلت لأسأله عن سيدى أبو السعود.. وأول ما سمع الاسم ضحك طويلا ثم قال: قصدك الشيخ أبو السعود بتاع السمات؟ شوف يا سيدى أنا من مواليد هذه المنطقة، ومصر القديمة بأكملها من عشاق الأولياء وتمثلنى بمقاماتهم وأضرحتهم ومساجدهم، والشيخ أبو السعود من بينهم له

شهرته الخاصة، ويمكنك

أن تتأكد من هذا إذا ذهبت فى يوم الثلاثاء بالتحديد ووقفت أمام مسجد السيدة زينب أو مسجد الإمام الحسين،

ستجد عربات كازو واقفة وعليها صبية ينادون: "اللى رايح الشيخ أبو السعود بتاع السمات.. أبو السعود بتاع السمات"، ويوم الثلاثاء بالتحديد هو يوم زيارته الأسبوعية التي تجتمع فيها محبوه عند الضريح، أما حكاية "بتاع السمات" فلأن معظم من يقصدونه من النساء..



طلبا للإنجاب أو حل المشكلات، ويقصده عدد من الرجال طبعاً لكن جمهوره من النساء أكثر بكثير.

حين تذكرت كلام عم أحمد حسب النبي خرجت لأتحدث مع خادم المسجد واسمه الشيخ خالد وكان يجلس على كرسي على عتبة باب المسجد وممسكاً مصحفاً في يده، حين اقتربت منه ترك القراءة وانتبه لي فقلت له: أنا أول مرة أزور الشيخ وعائز أعرف حكايته.. وحكاية "شيخ الستات"، فقال لي: الشيخ أبو السعود من أولياء الله.. من الأشراف نسل بيت الرسول عليه الصلاة والسلام.. صاحب كرامات.. وهو بتاع كل الناس مش الستات بس.. وأشهر حاجة عنه إنه كان طبيب المبالى.. يداوى الناس ريانى ويشفى أى مرض.. وكل اللى يزوره يخف بلذن الله.

* استحضرت فى هذا المقام ما كتبه الروائى خيرى عبد الجواد عن أبو السعود

الجارحي في مقالة له بعنوان "الشيخ البعيد" حيث يقول: علاقتي بالمشايخ والأولياء قديمة منذ أن كنت طفلاً، كانت أمي تصحبني إليهم يوم الثلاثاء من كل أسبوع، أول الزيارات تبدأ بالسيدة زينب، ومن هناك كانت العربة الكارو تأخذ الزوار إلى الحسين، ثم آخر المزارات أبو السعود الجارحي والذي كانت زيارته يوم الثلاثاء فقط، حيث كانت تقام حلقات الزار في البيوت التي حول المقام، ذات مرة نزلت إحدى هذه الحلقات، كنت صغيراً وقتها، وكانت لدى قطة ألعب بها لما خربشتني، وبحركة لا إرادية أمسكت بالقطة الصغيرة وطوحتها في الهواء فنزلت على الأرض بلا حراك، جاءت أمي على صوت الارتطام ورأت القطة على الأرض تلهث والدم يخرج من أنفها وفمها فضربتني وأحضرت بعض الماء رشفته على القطة، سمعت أنا وأمي صوتاً آتياً من الجسد المسجي بلا حراك يشبه طشة الملوخية أعقبه دخان كثيف وكان القطة تحترق ثم همدت حركتها تماماً وماتت. في الأيام التالية على موتها، بدأ يزورني في نومي رجل بلا ملامح، ما يميزه طاقة كان يرتديها على رأسه تخفي ملامحه، كان يضغط على رقبتى بيدين قويتين حتى أختنق وأرفس الهواء بساقي وذراعي، ولا ينفذني من هذا الموت سوى استيقاظي وصراخي منادياً على أمي لتخلصني من أبي طاقية كما أطلقت عليه.

دارت بي أمي على الأطباء حتى داخت، اقترح عليها البعض أن تذهب إلى أبي السعود الجارحي صاحب السر البائع والكرامات المعروفة، الطريق إلى أبي الكرامات صاعدة حتى سفح الجبل، مقامه يقع فوق ربوة عالية، حوله كانت النساء يقرشن الحصى ويجلسن وقد وضعن أرجلهن تحتهن، باعة الفول النابت والخبز المقدد، والشاي يملأون المكان، اشترت لي أمي كوز ماء مالح، الماء نزع من بئر جنب المقام، قيل إنه نبع من تحت أقدام الشيخ حين جاء إلى هذا المكان الموحش فشرب منه وتوضأ

وأقام بجانبه، فهو وصفة مجربة، كانت تناولني كوز الماء المالح الصدي لأشرب منه جرعات، ما تبقى من الماء تمسح به وجهي وشعر رأسي، ثم ترش الباقي في وجهي، كانت تجلسني على الحصى بجانب باعة الفول النابت وتطلب طبقين ورغيفين ونبدأ في الأكل، قبلها كانت تدخلني المقام وتدور بي من حوله وتجعلني أمسح بيدي على سياج النحاس الناعم الرطب والذي يسبح مقام الشيخ الجليل، لا تظهر منه سوى عمامة وضعت أعلى السياج، عمامة خضراء يفوح منها العطر كما يفوح من أربعة أركان المقام، وضوء أخضر يسري في المكان لا أعرف مصدره، لكنه كان يشعرني بالراحة والسكينة وبعض الرهبة، كانت تخرج البك الأسود الصغير من صدرها وتفتحه، تتناول بعض القروش القليلة التي تملكها تفرقها على محاسيب الشيخ الذين يملأون المكان.

صانع الفخار

* صناعة الفخار هي مهنة سيدي أبو السعود الجارحي، وهي المهنة التي شهدت أولى كراماته، وهي الحكاية التي دفعني دفعا إلى رحلة البحث هذه، تقول الرواية: يحكى أنه في أحد الأيام كان الشيخ أبو السعود الجارحي متهمكا في العمل، لكنه قبل أن ينتهي من إحدى القلل اكتشف أن الزيت نضب، وأن القلة سوف تجف من دون أن تأخذ شكلها النهائي وبذلك يضيع كل مجهوده في إنجازها، بكى الشيخ أبو السعود بدموع غزيرة بللت كفيه، وسالت على القلة فلانت في يديه.. لحظتها اكتشف أنه يمكن أن يستخدم الماء في إعطاء القلل آخر ملامحها، وقد أعطى القلة في يده من دون أن يدري بعضاً من ملامح الأنثى التي تكرور بطنها في شهور حملها الأولى، ومن يومها صار شكل القلة القتلى مختلفاً عن غيره من القلل التي تصنع في باقي مدن مصر.

* هذه الرواية جعلتني أتحدث مع الفنان الكبير محمد مندور الخزاف المعروف وابن هذه المنطقة، وحين سألته عن "أبو السعود الجارحي" قال:

أبو السعود الجارحي فعلا فخرائى أصيل، لكن حكاية اكتشافه لاستخدام الماء بدلا من الزيت نوع من المبالغة ونسج الأساطير حول الرجل، فهو حديث العهد في مسيرة صناعة الفخار، لأن صناعة الفخار والخزف موجودة في مصر من أيام الفراعنة، ومعروف أن أصل صناعة الفخار طين وماء وكان نهر النيل بطميه ومائه هو السبب الرئيسى في هذه الصناعة، وقد جاء ارتباط النساء بهذا الشيخ لأنه فخرائى وجمهور هذه الحرفة من النساء اللاتي يأتين لشراء القلل والأواني الفخارية، وعقليات الناس البسطاء خاصة السيدات تسعى لنسج الحكايات والأساطير واعتبارها نوعا من الكرامات، وأذكر أنني عندما كنت صغيرا في سن الثالثة عشرة، كنا نصنع القلل ونذهب لتكسب بها في يوم زيارة الشيخ أبو السعود كل ثلاثاء، وكنا نصنع "الإبريق المسحور" وهو إبريق معروف لكل الفخارانية يتم عمله بطريقة معينة ليست سرا ويعرفها عدد من الفخارين المهرة.. وهو إبريق به فتحة من أسفل يوضع من خلالها الماء في الإبريق.. ثم يوضع على قاعدته بشكل طبيعي فلا يسقط الماء منه.. واعتبرت النساء هذا الأمر نوعا من الكرامات، وقد ارتبط سوق الفخارين بموعد زيارته في يوم الثلاثاء وفيه تجد كل أنواع الفخار. فصنعت ذات مرة إبريقا مسحورا وعرضته في السوق على إحدى السيدات الريفيات فاعتقدت انه إناء سيدى أبو السعود فاشتريته منى على الفور ووضعت على الأرض أملئى وأخذت تخطو عليه سبع مرات لكي تتجيب.

مع الزينى بركات

* من صناعة الفخار والأساطير إلى التاريخ الذى لعب فيه الشيخ أبو السعود الجارحي دوراً حقيقياً وقد ذكر الروائي الكبير جمال الغيطاني جزأاً من هذا الدور في روايته الشهيرة "الزينى بركات" التي تحولت إلى مسلسل تليفزيونى ناجح يحمل نفس الاسم، وتوضح لنا الرواية كيف أضفى الشيخ أبو السعود الجارحي على ولاية الزينى بركات قبس المشروعية الدينية وأسبغ عليه نفحات زكية من رضاه وبيعه واعتزافه به محتسباً أميناً وعادلاً والتأكيد لمريديه مدى استحقاقه لهذا المنصب؛ لأن الزينى رفضه أمام السلطان بكل إباء وترفع وامتناع، فلولا هذا الولي الصالح الذى فرض عليه قبول هذه المهمة لما استجاب الزينى لمطلب السلطان. وفي الأزهر أمام جمع غفير من المصلين والناس أعلن بركات بن موسى أمام الشيخ أبو السعود منظوره للحسبة والمهام المنوطة به. وأنه عازم على الإكثار من البصاصين لإقامة العدل والنهي عن المنكر والضرب على أيدي المارقين من المحتكرين والمطففين والغشاشين من التجار.

وعندما كان جيش السلطان الغورى يخوق مرارة الهزيمة في معركة مرج دابق بانتصار جيش سليم العثماني بسبب خيانة الأمراء وجيش المماليك له، نجد الشيخ أبا السعود الجارحي العارف بالله يدعو الزينى بركات بعد أن زاد ظلمه وجبروته ليذيقه



المدخل إلى الضريح

الشتائم وألعن السباب منها ذلك بحجزه تصد التشهير به بين الناس للتخلص منه: "وعندما دخل إليه أجلسه بين يديه، مال الزينى عليه، لكن الشيخ لم يراع هذا، ونثر في وجهه، يا كلب.. لماذا تظلم المسلمين؟ لماذا تنهب أموالهم، وتقول كلاما تنسبه إلى. أبدى الزينى دهشة حلول الانصراف لكن الشيخ قام، نادى أحد مرديه "درويش اسمه فرج" وأمر بخلع عباءة الزينى عنه، تجمع حوله الدراويش أحاطوا به، أمر الشيخ بضرب رأس الزينى بالثعلل حتى كاد يهلك، ثم أمر بشك الزينى في الحديد، ثم أرسل إلى الأمير "علان" وأعلمه أن هذا الكلب يؤذى المسلمين، وفي الحال طلع الأمير "علان" الدوادر" إلى نائب السلطنة الأمير طومان باى وأيقظه وأخبره بما جرى.. فقال ليفعل الشيخ أبو السعود ما يبدو له، وحتى ساعة كتابة هذا يقول مقدم بصاصى القاهرة ما زال الزينى بركات بن موسى محتجزا عند الشيخ أبو السعود.

مع طومان باى

* وقد بلغت مكثفة الشيخ أبو السعود وسطوته إلى حد التكفل في تعيين سلطان مصر حين قتل السلطان قنصوه الغورى ورفض طومان باى تولي السلطنة.. يقول الشعرانى فى كتاب "الطبقات الكبرى":

"فإنه حينما رجعت فلول الجيش المصرى بعد هزيمة السلطان الشركسى قنصوه الغورى فى مرج دابق وبعد استشهاده وقع إجماع الأمراء على سلطنة طومان باى وكان نائب غيبة.. فامتنع عن قبولها وأصر الأمراء على توليته وهو يمتنع.

ثم ركب هو والأمير "علان" وجماعة من الأمراء وتوجهوا إلى كوم الجارح، خارج القاهرة، عند الشيخ "أبو السعود الجارحى" فلما جلسوا بين يديه عرض الأمراء عليه الأمر ونكروا تمنع طومان باى عن السلطنة، فأبدى

طومان باى عذره واحتج بأن خزائن بيت المال خاوية على عروشها، وأنه لا يقبل السلطنة إلا إذا تعهد الجنود والأمراء بأن لا يطالبوه بنفقة، وأن الجميع رهن إشارته، ولا يخونوه ولا يعصونه إذا استعد للحرب بمناسبة زحف العثمانيين على البلاد، ولما تراضى الجميع بين يدى الشيخ أحضر لهم مصحفا شريفا فأقسموا عليه بما تراضوا عليه وتواصوا به، ثم جرت بعد ذلك رسوم التولية كالمعتاد.. وهكذا تدخل الأولياء الصالحون فى تنصيب سلطان البلاد للمرة الأولى فى مصر.

وكان الشيخ أبو السعود صاحب منزلة كبيرة لدى السلطان طومان باى حتى إنه عندما قام بمبارزة القائد المملوكى الخلقن قانبرىدى الغزالي الذى حارب فى صف العثمانيين، دارت الدائرة عليه ووقع من فوق حصانه، وهم



السلطان طومان باي بقتله، إلا أنه استعطفه وأقسم عليه قائلا: "إني سألتك بالله تعالى، وتوسلت إليك برسول الله وبسر شيخك سيدي أبي السعد الجارحي أن تجعلني عتيقك في هذا اليوم". فعفا عنه السلطان من هوره وبلا ترداد، إذ أقسم عليه بشيخه أبي السعد الجارحي.

واقعة تدخل الشيخ أبو السعد في تولية السلطان طومان باي ذكرها أيضا الدكتور عماد أبو غازي أستاذ الوثائق بجامعة القاهرة في كتابه "طومان باي.. السلطان الشهيد".. وهو يؤكد على مكانة الشيخ قائلا:

هذه الواقعة صحيحة وغيرها الكثير مما يؤكد على علو منزلة الشيخ، فقد كان أهم متصوف في وقته في القاهرة، وكان صاحب سطوة على الناس، وكان يعزل من القواد من لا يعجبه وقد عزل بالفعل الزيني بركات كما ذكر جمال الغيطاني في روايته، وكان السلطان طومان باي يثق فيه جدا وكان الشيخ المفضل لديه.

أبو السعد الشاعر

يبدو أن الشيخ أبو السعد لم يترك مجالا إلا وكان له فيه باع، فمن خلال بحثي على شبكة المعلومات "الإنترنت" وجدت من يتحدثون عنه شاعرا وينسبون له عددا من القصائد منها هذه الأبيات الشهيرة:

يا من هواه أعزه وأذلني
كيف السبيل إلى وصالك دلتني
واصلتني حتى ملكت حشايتني
ورجعت من بعد الوصال هجرتني
أنت الذي حلفتني وحلفت لي
وحلفت أنك لا تخون فخننتني
وحلفت أنك لا تميل مع الهوى
أين اليمين وأين ما عاهدتني
فلا أقعدن على الطريق وأشتكي
وأقول مظلوم وأنت ظلمتني
ولادعين عليك في شفق الدجى
يبيلك ربي مثلما أبليتني

** إلى هنا انتهت رحلتي مع الشيخ "أبو السعد الجارحي".. لكنني أدنين له بأنه أعادني إلى البحث في ميدان أحبه وشغلتنى الصحافة عنه لزمان، كما أنه فتح لي بابا واسعا للبحث في سيرة الأولياء والمتصوفين الذين يعيشون في رحاب مصر القديمة ونمر عليهم كل يوم مرور الكرام وقررت بفضلله أن أبدا معهم رحلة المعرفة من جديد**





الهجرة في الأغنية الشعبية النسوية اليمنية (١)

من الروح المركونة .. إلى الجسد المهشم

أروى عبده عثمان

بلاطة من اليمن

على قدر ما تعكس الأغنية
الشعبية أحوال المجتمع وتحولاته
وشروخه وتصدعاته، فإنها تكتسي
بالوان الحزن والألم والحنين
واللوعة ولا تخلو من فرح ونشوة
وهيام وغرام على النحو الذي جعل
مستوى البوح فيها علامة فارقة
ومفارقة لتقاليد مجتمع قبلي رعوي
محافظ وتخلخلها بهفوان حاد لم
يقيض لغيرها من أشكال التعبير
الشعبي ، التي لم تستطع استنطاق
المكبوت واقتحام الممنوع والمحرم
خاصة في الحقب المصاحبة لزحف
ثقافة البثوث - دولار وقيمها المؤثرة
بمشلخ الوعظ والإفتاء والأحزمة
والبراقع السوداء.

اغتصاب الرزق لا يختلف عن اغتصاب الأرض بالنسبة للمحتل..

ولذا كانت الهجرة اليمنية ملاذاً من ظروف قهرية: العزلة والظروف الاقتصادية والسياسية للكثير من فئات المجتمع - الرجال - بكافة أعمالهم خصوصاً الشباب، في الوقت نفسه أعتورت واجترحت النصف الثاني (المرأة) حيث أوكلت لها، وهي في عمر الزهور وشرخ الصبا، أمانة مركبة من: أرض وجبال، وحيوانات، وتنمية العائلة الممتدة. هذه العهدة والتركة القاصفة تحملها بـ "نحن" طري (2) كما تقول التعبير الشعبية.

لم تكن هذه الأمانة سوى الأعمال للشقة المؤبدة والموت المجاني والعمر المهدور في الطرقات والجبال والبيت.. لذا كانت الأغاني البديل، التعويض للمقاوم للموت والفناء:

حلفت لا غني بطول صوتي (3)

لو يحكم الحاكم بقطع رأسي

لحظة الغناء تمثل علامة فارقة في حياة المرأة، فهي لحظة الاتحاد بالعرق الحي، بالنبض الجمعي للنساء، بالحياة ضد الموت والخراب وآلة الإهلاك التي لا تهمد ولا تخمد: "إن رمزية الألحان، مثل رمزية الألوان تعبر عن ارتداء نحو التطلعات الأكثر بدائية للنفس، ولكنها تشكل أيضاً وسيلة للتخلص من الحتمية الزمنية ومحولة للتعايش مع الزمن من خلال تلطيفه" (4).

هي مساحة من السرقة والإلتيا بالخيال لنثر بقعة ندية سرعان ما تجف، فمن دلالة (الصلاب) - وهو ما توصف به الأرض المهجورة الغير حية - عزقتها المرأة وسكبت فيها من روحها أمطاراً كثيرة، ونفثت أيضاً من روحها شمساً وضوءاً، بل وشاركت في عملية النتج، والبناء الضوئي.. الخ.

أخضرت الأرض برغم اليبس الذي يحاصر الحياة من كل اتجاه، لكن مساحة الصلاب في وجدانها كان يتحجر يوماً عن يوم، خصوصاً عندما ترى بنيتها يجف (صلاب) وتغضت روحها تتكسر، ولا

من قطرة ندى تهب من ديار المهجر التي ذهب إليها شريكها وهي في مقبل شبلها (خيرة شبلها):

هجرتني ما هجروا الجنبي (5)

سبيتني وأني خيل صرايبي

دخل العظم اللين الطري (الزوجة) إلى بيت جديد لا تعرف منه سوى زوجها الذي ستزوجه لمدة أسبوع أسبوعين بالكثير ليتركها إلى بلاد المهجر بعد أن يترك لها بذرة في أحشائها، يهجرها بعد ذلك لعقد، عقدين من الزمن، بل تحكي الحكايات للحية أن الهجرة قد تطول إلى آخر العمر. حيث يذهبون وهم في شرخ الشباب ولا يرجعون إلا ليستقبلهم الأحفاد، والزوجة التي تركها في الخامسة عشرة من عمرها قد صارت جدة تلتصق صباحتها ومساءتها في نافذة كانت موصدة في خيرة شبلها، ومواربة عندما صارت حطماً ونسياً منسياً (قلاعات القبيلة تحرم على المرأة لبس الملابس الجديدة أو الزينة في غيبة زوجها، وأحياناً حتى الاختلاط مع الناس).

المنفى لم يكن منفى للرجل اليمني فحسب، بل وكان منفى أقسى وأظلم وأكثر وحشة ووحشية بالنسبة للمرأة اليمنية:

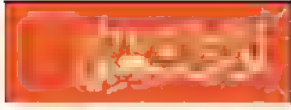
يكفي حنين كم قد بكيت وحنيت

رقيت قلبي بالنبال وأنيث

ولذا عاشت المرأة المنفى على مستوى روحها وجسدها.. وعاشت الحالة الاغترابية المركبة المهشمة للروح والجسد بل وحولتها إلى كائن مركب بوجدان ونفسية وذهنية مركبة، وجسد هزيل مركب أيضاً.. امرأة ورجل في الوقت نفسه، امرأة داخل نساءات كثيرة، ونساء ورجالات كثر داخل شخصية واحدة.. هذه هي المرأة اليمنية التي كانت قلعة في الجبال الموحشة والطرقات البعيدة، والبيت البارد.

خصوصية الأغنية النسوية

لا تختلف الأغنية النسوية اليمنية عن بقية الأغاني النسوية في العالم فهي غالباً ما تكون فردية



ومجهولة المؤلف، وهي عبارة عن تنفيس من قيود الواقع الاجتماعي والثقافي.
للمرأة اليمنية القابعة في الجبال ودخل أسوار المدن العتيقة، هي التي أوجدت النص،
وأوجدت الأكلن المناسبة له، فالأغاني الخاصة بها التي تحمل الهم النفسي والحياتي هي
من صنعتها. وتختلف التسميات التي يطلق عليها من منطقة إلى أخرى تطلق عليها : ملالة
/ زامل / أمزوجة، وأحياناً كثيرة تشترك عدة نساء في أغنية معينة (بدع، وقرار) وأحياناً بيتاً
ببيت، لكن الأغنية الفردية هي الأكثر فرضاً.

وتعشق النساء للمرأة ذات الصوت الجميل الذي يحمل مساحة أكبر من الشجن الذي
يصل إلى حد الحزن والبكاء، بحيث يحمل شحنات نفسية تتناسب مع حجم فجيرة الهجر،
والإقصاء، والتشويق .. والمتعارف أن هناك نسبة من الجمال تكسو صوت النساء .. لكن أغاني
الحزن والتفيس تستطيع أية امرأة تليتها، لأنها تنفيس يومي يرافق تحركات المرأة في أي
عمل، خصوصاً: أغاني الطحين (الرحى) "لبثت النساء يغنين وهن يدرن الرحى وينشجن
بالصوات جنقزية" (6):

حنفت لاغني وأشل بالصوت
اسلي على قلبي لوما يجني الموت (7)

الوظيفة الاجتماعية والثقافية

تتكون الأغنية النسوية من مجموعة أبيات تنتظمها إيقاعات بسيطة سهلة المعاني، تعكس
الهم المباشر للحياة اليومية، في اغلب الأحيان، وتكون عادة مجهولة المؤلف ومتداولة بين
الناس ويغلب عليها، أيضاً أغاني العمل، فالهم النفسي يتجسم في أغاني العمل: أغاني الرحى
(الطحين) الغزل، نزع الماء، تربية الحيوانات، أغاني المهد، والأعراس .. الخ.
كانت الأغنية النسوية اليمنية مطلباً وجودياً وضرورة حقيقية تضيء على الحياة معناها ..
فالفضاضة في حياة المرأة اليمنية تمثل مطلباً وجودياً لا يقل عن أية ضرورة من ضرورات
الحياة، وكانت آنذاك تشكل جزءاً من المقاومة في وجه العدم انعدام الجدوى والعنف والفسوة
والتعذيب اليومي الذي يصل إلى حد التقتيل الجسدي والمعنوي اليومي "أن تغني يعني أنها
تستخدم صوت الروح، يعني إنها تبث الحقيقة في قوتها واحتياجها، تبعث الروح في الجسم
المعتل لو في الجزء الذي تحتاج إلى استرجاعه" (8).

قلبي ملان وداخله زينة (9)

لويقتجر ليملى المدينة

شليت نهدة ز عزعت وزاعت

شلت من الروح وقرأها وسابت (10)

لا تنفونني ليش وجهي أسود

هذا وجهي، أما القلب قد أنود (11)

قلبي ملان يا أمه ولا يبين

مثل الجمل يعصر ولا يعين

شليت نهده والتوت قفا الباب

لو هي حجر لا يعمر بها النار (12)

دور الهجرة في انفجار الممتلئ - المعنى

نقش الهجرة .. ما بين غربة واعترا ب: تعددت تعريفات الهجرة في العديد من القواميس، فلعن العرب يذكر أن هجرة بمعنى " الخروج من أرض إلى أرض.. وسمى المهاجرون مهاجرين لأنهم تركوا ديارهم ومسكنهم التي نشؤوا بها، ولحقوا بدار ليس لهم بها أهل ولا مال، حين هاجروا إلى المدينة، فكل من فارق بلدًا من بدوي أو حضري أو سكن بلدًا آخرًا فهو مهاجر (13) ولا تكاد لفظة هجرة تذكر إلا وتستدعي فورها ذكر اليمن بدلالة أنها أول أمة عرفت الهجرة وهاجرت في كل أنحاء العالم، تفرق (أيدي سبا) .. ويقال أن هجرة اليمنيين ترجع إلى حدث انهزام سد مأرب وتفرق اليمنيين في كافة أرجاء الكون، ذلك ما استقر في الذاكرة الشعبية والذاكرة الجمعية في بطون المدونات والسرديات .. الخ ذلك كان العمل التاريخي الذي تذكره العديد من الكتب والمراجع.

والى جانب العامل التاريخي هنالك العديد من العوامل، لعل أبرزها العامل الاقتصادي، الذي يعد واحداً من الدوافع الرئيسية للهجرة، بسبب العديد من المجاعات التي تعرضت لها اليمن وكنت متلازمة مع موجة القحط والجفاف (كانت في بداية القرن المنصرم) لدرجة أن الحاكم آنذاك (الإمام) لصدر قولاً كان بمثابة فتوى تقول: " من مات فهو شهيد ومن علف فهو عتيق " (14).

وكان للعمل السياسي الأثر الكبير أيضاً للهجرة، فقد دخلت البلاد على مدى تاريخها في العديد من الحروب والاحتلال الداخلي ما بين الصراعات بين الأنظمة الذين تنازعوا حكم البلاد وتعاقبوا عليه أكثر من ألف عام، ناهيك عن الثارات والنزاعات الداخلية من حروب القبائل فيما بينها .. الخ .

لكن الهجرة الحديثة - إذا صححت هذه التسمية التي بدأت مع مجيء الاحتلال البريطاني لعن 1839 وأصبح ميناء عدن يحتل أهمية عالمية.

في غياب الرجل والهروب من جملة الظروف الاقتصادية وظروف العزلة القليلة وهروباً من الكيد

والنزاعات السياسية، إذ كان لا يترك لليمني: " احد خيلين إما الموت جوعاً، وإما التحرك والبحث عن مصدر العيش بأية وسيلة وعلى أية أرض " (15) .

والله لا اسرح بلاد وما اعرف القهر والباطل اللي يكلف

في أتون هذه الهجرة القسرية التي جعلت اليمني إما مهاجراً أو مهجراً داخل وطنه، ومغترباً عنه أيضاً، كان الحضور المتجلي للمرأة، فقد كانت بمثابة الأب والأم والسخرة / أكات في المنزل، أم في الأرض، الرعاية الحطبة .. الخ.

فقد صارت المتعمدة لرعاية البيت والحفاظ على الممتلكات وعلى حفظ النسل وتأمين صيرورة استمرار العائلة. فقد كانت الهجرة انتقائية بحسب تعبير د/ وهبة فارح بقولها: " شكلت الهجرة اليمنية ظاهرة انتقائية من حيث النوع / العمر فهناك نسبة 98% من المهاجرين الريفيين من الذكور، الأمر الذي يؤثر في نسبة الجنس داخل اليمن، تتراوح أعمارهم بين (15-44) سنة وهي مرحلة الشباب القادر على العمل والإنتاج. هذا الاختلال أفرز كما تقول: 79% من المهاجرين المتزوجين أي حوالي 11% إلى 13% من المهجرين، و94% تقريباً هاجروا بدون أسرهم " (16)

لك الحريق يدكة الخواجة كم من شباب داخلك بلا زواجة (17)

تركت المرأة اليمنية نفسها وروحها وعقلها وغرائزها جانباً لتتغل فراع غياب الرجل، ولتتسج من الغياب حضوراً للآخرين، لكنه كان غياباً وفقداناً لها، تغيباً لتفاصيل حياتها الجسدية والنفسية وحضوراً يعادل الحياة، أو ما تبقى من شيوخ، وأطفال، وأرض صلاب ترويه من حجب وغياب تفاصيل حياتها:

دنيا غرور شلوا مشلة الأول شلوا طمير بيض ومييبو الدور (18)

وأبدع باللي نَم السحاب وجمع (19)

بين أسلك باللي بتعلم الغوب
فَرَج على قلبي التواني الشيب

كانت الحارس والجندي المجهول لكنها في بعض الأحيان، وخصوصاً في المساءات تسترق لحظة استنشاق نفس يحترق شوق حبيب مفارق .. ممارسة الحب مع الظل والوهم (المتعة السرية) وطيف يوم الزفاف لحظاته الكثيفة التي تساوي العمر كله.
في المقابل يعيش الرجل في غربته حيناً إلى القرية يحن لكثير من التفاصيل لكنه لا يحن إلى زوجته كونه قد رحل عنها، وكَوْن حياة جديدة في عالم الغربة والاغتراب فقد توغل في عالم التجارة والاستقرار مع عائلة جديدة لأجنبية صومالية، زنجبارية، إفريقية، أسيوية، أوربية، عربية... الخ

فَلْتَنِي واليوم تَقُل لي أنسك (20)

يا غارة الله ما أعيبك وما أسك

يا مرة القهوة والبن مُحَوَّج

لما اعلموني إن للحبيب تزوج

هجرتي ما فقدته لهجري

والله ما تبريك حجار قبري (21)

في مقابل اتساع مساحة الغياب .. مساحة الفجوة والإحساس بالتشيز الروحي والنفسي والجسدي للمرأة اليمنية، برزت للعديد من التمرجات، تحول هذه الورقة المتواضعة مقاربتها بصورة أولية - مع ملاحظة أن هذا الشأن لم يطرق في وقت سابق، كما لم يخضع للدراسة والتحليل التاريخي أو الأنثروبولوجي أو المعرفي .. الخ.

الروح المركونة

خلقت الهجرة من المرأة كائناً بنطوي على كينونات مختلفة، تتفرع عن ثنائية الأنا / والأنت، الحبيب والحبوبة، تلك هي محمولات معظم الأغاني النسوية، المتصلة بموضوع الهجرة:

لو تبسروا ماقلت له وقل لي (22)

قد قلت له بعد الفراق من لي

والى جانب هذه الثنائية ثمة كينونات جامعة تنبئ في ثنائية التشظي: الأنا /الأنت /
الهم:

ما شتيش أنا "الهجرة" ولا أشتي البن (23)

أشتي حبيب قلبي جعل لكم جن

يا مسلمين مشتيش حبيب غمة

أشتي حبيب لا عد أبوه ولا أمه (24)

هكذا تطلعنا روح المرأة المتشظية منذ ولادتها وحتى مماتها، وهي تحوم حول من جعلها روحاً متشظية، منفصلة بين صراع روح وجسد.. البست هي الثقافة؟

وإذا كانت توجه سهام اللوم والعتب على الحبيب المهاجر وأهله وذويه، فأنها في الوقت نفسه تحمل أباهاً مسرورية ما يحدث لمصيرها المنكود فتقول:

أبه .. أبه للمة سخيت وقفيت
خليتني ساع الحجر قفا البيت (25)

بانتقالها إلى بيت الزوجية ضمن أسرة ممتدة، تضيق الطفلة الصغيرة بين الأجساد اليابسة، والأفواه المفتوحة التي يجب أن تعمل لأجل تسميتها ولحم أفواهها بالأكل، وبالسكوت والرضا.. تتحمل أكثر الظلم عند تركها حماها وحملتها.

كنت عند امي حبة زبيبة
واليوم عند النفس مثل الغريبة
حنيت ملحن الجمل محمل
ميت روحي ملحناً تجمل

إنها المرأة القليلة لنفسها في الأرض والبيت والأولاد، لا تعرف الجملة والعرفان من احد، كونها القفا والحجر في الأمكن المقصية.
بانتقالها إلى بيت الزوجية تزرع المرأة / الزوجة تحت ظلمين: ظلم تزويجها ورميها داخل بيت جديد في ذات الوقت، بين ظهراني أسرة غريبة، وظلم آخر من أب غير مسؤول: سخي وقفا، وجعلها حجراً خلف البيت، وفي أغنية أخرى قاع البيت، تدوسها الأقدام..

تعلو نبرة مخطئها الغتلي بصرخة هذه اللامبالاة من قبل الأب الذي رماها منفذاً الحكمة الشعبية (من زوج زلج) (26) وكلها عبه في بيت الأب، فيزوجها ليخلي مسؤوليته، وبذا يتخلص من عار مفتوح، لا يخلق إلا بزواج أياً كان.
لقد حول الأب ابنته إلى شيء / حجر / وحجر

مركون خلف البيت /قفا، أو قاعة البيت، حيث تقوم في الهامش /القفا المعتم، وتتألف مع الأشياء التي مثلها من خردوات، ولحياً قفا البيت يكون مكاناً لتصريف مخرجت الإنسان.

خلف البيت تكون الأشياء أيضاً عرضة لشتى عوامل التعرية من غبار وأتربة، وشمس، ومطر وعثيث وديدان وعنكب، ويكون مقبلاً للنفائات ورمي للقذورات والفضلات.

وهي كأنها تصف حالتها بأنها كل هذه الأشياء القمينة والمرنونة ويصل بها إلى التشيخ عندما تتمنى بأن تمسح إلى حجر في مهب السيل - مدرج - وفي حوض السفلة - مصب مياه الأمطار والسيول، وبهذا الملحن تغني قليلة:

يلريت والله ما خلق لي روح
إلا حجر من السفلة مطروح (27)
يلريتني ورده بمدرج السيل
لا حد يقل لي شرق ولا نيل (28)

السفلة ذلك المكان الذي تتجمع فيه السيول من كل جنب وصوب فلا تسأل السفلة عن هوية الأمطر، لو من أين أتت ؟ من جبل، من واد، أو غيره .. السفلة الحاضنة لكل مياه الأمطر لها كان منبعها. تجرف للسفلة كل ما تلاقيه من أشياء أحجاراً وأشجاراً وحيوانات، وبشرأ أيضاً في حالة الأمطر الغزيرة، وكلها بمثابة الأم الحاضنة حيث تقول لكل ما تغلبه أمها فتجرفها: لن ملأكم السفلة، حيث تتنفسون شمساً وحرية.

تتمنى المرأة أن تكون احد أحجار هذه السفلة، فعندما تتشرف للمياه تبقى الأحجار مثبتة بالتراب الذي أتى مع السيول.. هي تتعشق أن تكون إحدى أحجار السفلة متروكة هناك لا أحد يسألها، ولا تحص بما يحدث دلالة على أن المرأة من شدة الظلم تتمنى أن تتحول إلى حجر متروك تحيطه السيول من كل مكان، تنفخ في العليقة حتى لو كانت محملة بالكلوات، فمدرج السيل أو السفلة سيقيوان عظامها المنهكة والهشة: " يبقى للحجر دائماً ذاته، لا يتغير أبداً، وهو يضرب الإنسان لأن له من قوة عدم الكسر



تہا نواز

والإطلاقية" (29).

والبيت الآخر يحمل نفس دلالة الحجر، لكنه هنا يحمل معنى التحول للوردة، في مدرب السيل لا أحد يسألها عن هويتها، ولا تعيش تحت سقف زمن، بلا زمن، ومكان واحد. مدرب السيل الذي لا يسأل عن هوية من يقيم فيه.

تكرار السلسلة بأحجارها — مدرب السلسلة بوردها دلالة على الجفاف الظمأ النفسي والجوع الروحي فالسيول الآتية من كل مكان دلالة الارتواء بحرية دون السؤال عن الحجرة /أو الوردة.. في الأغنيات نتبين أن العيش مع الطبيعة بل والتحول إلى موجودات الطبيعة هي الحرية، لأن موجوداتها هي الوحيدة التي تعيش وتنعم بالحرية .. بل وكما يتفق اليد مع هيجل في القول " إن الإنسان البدائي مغلف بالطبيعة وبأنه لم يوجد بعد بصفته متميزاً من الطبيعة، بصفته ذاته" (30) وترمي المرأة بحكمة، مما خبرته في الحياة حيث تقول للسائلة:

بلسائلة بالتي ملانش أشلاف

هي هكذا الدنيا محزمة خلف (31)

دلالة التعلّكس، والنظرة السوداوية، المأسوية تصل حد العممية، فمهما عملت، وعشت، فلا جدوى، لأن الدنيا أصلاً محزمة خلف، والمعروف أن التحزم، وعرض جوهرة الحزام كالجنية مثلاً أو غيره يكون بالأمام.

هي نفسها تغني، تتمنى التوحد والرحيل والترحل من عالم إلى عالم آخر من غير التزامات دنيوية:

خلوني أسرح لي دنيا ننية (32)

لا ولد يشغلني ولا بنية

أشتي سلا قلبي ما شغلن كرابه

شسكن بحيد وشكل من ترابه (33)

التمنى بموجودات الطبيعة كان نتيجة للأسباب التي ذكرت في مجمل الأغاني (قفا البيت، الدنيا محزمة خلف، الاغتراب داخل الأسرة الممتدة ..

الخ) هي نفس الأسباب التي جعلتها تحن حنين الجمال من شدة الأثقال والأسفار والأهوال دون عرفان أحد .. ولغة الحن تعبيراً قوياً لما تختزنه المرأة من طاقات العذاب بهجر الزوج ، وبجملة الأعمال للشاقة: " ترجيع النقة صوتها أثر ولدها " (34).

الهجرة: الجسد المهشم

ولما كانت هذه المرأة بدلالة أغاني أنينها وحنينها محكومة بالإقصاء والأشغال الشاقة المؤبدة فأنها، وعندما يدلهم الليل وتطلق تباريح الروح وتفتح النوافذ لتنتفس الغرائز، تتسل، تسبح، تخرج، ناقحة، مفاجوعة متصدعة ثائرة، سرعان ما تكتم، فليسوف ينجلي الليل ويصبح الديك مؤذناً، وقتها يحين تشغول الطاحونة والطحاونات.. إنهن النساء ينتعشن في الليل خلصة مثل جنيات "الكلس الذهبية" قاتلات: " إن مملكتنا تنتعش وتزهر حين يمتد الليل فوق البشر .. إن نهاركم هو ليلنا " (35).

هجرتني ما هجروا البنلق

سيبتني وأني صغير نافق (36)

يبدو أن هذا المثل خارج من بطن القبيلة التي تعد البنلق، والجنابي سمة الرجولة والفحولة، ذلك عندما يهجر الرجل بندقيته يصبح رجلاً ناقصاً .. وهي كذلك تشبه نفسها بالبندقية التي يهجرها حبيبها، ليمنعها من أداء وظيفتها، وما دامت كذلك.. كيف يتركها وهي في عز عطائها ..

كلي ظمأ من حين هجرت ووليت

لا عد تظلمت ولا تسقيت (37)

ارجع ويلعن الذي تمنيت

" البيوسة الروحية" توجت هنا في هجر الحبيب، وجملة الأملي التي جعلته يذهب (يولي)، لا تريدها فقد اعتلاها الجفاف منذ أن هاجر وتركها، فهي مثل نبتة كفيفة من النضارة والخضرة بفعل الجفاف وهجير الشمس والقيظ من غير ماء ولا

سقياً.

وهي تشكو التصحر ولا تنسى استدعاء ما يقبله من: الظلال والماء، أي الحياة وكل تلك الأشياء لن تتلّى إلا بعودة الحبيب.

في هذه الأغنية حوت الكلمات المتصحرة (لا عد تظلمات / لا تسقيت / ظمأ) كلها تحمل دلالة الإهلاك.

وهذه أغنية – ربما تكون لشاعر معلوم – تبين معاناة الجسد المكثوم، جسد العتمات، الجسد المكثوم بالنار تحت الرماد:

حالي كل يوم للمزيد

وانت بلقرية وحيد

لا ، منتش وحيد

رد ، مائش حديد(38)

الجسد المتهشم .. أفرز معاني انحدار الحياة تحت مستويات الظلم، أين وضيم، يكبت الجسد المتهشم ويعتمه، لكنه يحضر بقوة المعنى، يستحضر قوته الجلية المتسيدة لتفاصيل الجسد والتعبير عن مكامنها العضوية التي طالما منعت من حقها في التعبير ولكنها انطلقت بكامل جراتها الشقية تصرخ بأغان حسية جائعة ونهمة ، حتى لمعارستها في الوهم ولحلام الرقطة .. إذا استطاعت في لجة عنف الأعمال أن تسترقها ، حتى لو كانت (مقعة سرية)

يا ليتني على البنان ختم

ولا على صدرك يلحم ويلزم(39)

منك ذهب ومبسمك حلوة

يلمن شرب من مبسمك تداوى

شدعي عليك وشملي البيضاء(40)

روحي وروحك يلعبين رياضة

والله لا تصينك لي صيد

واحل بك في جرف علي الحديد(41)

بالله عليك يا شمس لا تغيب

عد الحبيب عطش مقد رويني(42)

أمسيت ساهرة والحبيب قبلي

يا ليتني فوق الحبيب آلي(43)

أفرزت الهجرة أغان ترمم الجسد المهشم والمهشم بأغان تنفد مطلب المرأة جسدياً، حيث تنفد الغرائز بالأغاني والمعاني الحسية أكان الفقدان الحبيب المهاجر في أطراف العالم، أم الغياب أيضاً في حضرة زوج عجوز (شبية).

وتعد ظاهرة زواج الفتيات اللينيات من عجائز هي أخطر المشاكل التي أنتجتها الهجرة، حيث عصفت الهجرة بالشباب، واختلال الجنس قلة عدد الذكور في مقابل الطفح السكاني للإناث، مما اضطر إلى تزويج الفتيات بالشيوخ، ويكن من صر الأحفاد، لذا تحفل

للذكر الغنائية بصور (الاعتصاب الشرعي) بمناءت
الأغني التي تكشف ما كابدته المرأة من تقيل وتنكيل
جسدي متوحش، وأغلب الأغني تصرخ بنبرة
متمردة (ما شتيش):

مشتيش أني العجوز من العصر بردان

أشتي شبل يهز لي الأعدان (44)

مشتيش أني الشيبية عديم الأضراس

ذي لا تقم مثل جرف "مرداس" (45)

يا الله بطرفة تمشي بهبة

وتشل لا عد عجوز وشيبة

الهجرة: زمن منفلت.. زمن مسروق

الأغنية الشعبية النسوية مثلما حاكت المكان،
ودعت عليه دعوة محروقة - مناتي على نكره
- دعت على الزمن الذي سلب منها كل شيء
ابتداءً من الحبيب الذي تركها وهي في ريعان الصبا
"خيار" شبلها، مروراً بقوة الزمن الموحش على
تكل تفاصيل حياتها، حتى أفولها ما بين انتظار حبيب
يرجع ولا يرجع أو زمن يرجع، لكن بعد فوات
الأوان، إنه زمن أسود حسب تعبير مرسيليا الياد "
للمن أسود لأنه دون منطق ورحمة" (46).

واني أسلك يا شمس لا تغيب

زيدي قليل حينه يصل حبيبي (47)

شدة الانتظار، غدت تتوسل للشمس بأن تقف
ضد طبيعتها، وإن لا تستعجل المغيب تنتظر قليلاً
فربما يصل الحبيب إذا ما استجابت الشمس لرجاء
عاشقة مفارقة عمرها بيفرق بين لجة الانتظار
والحرمان.

ومن خلال الأغني يمكن التعرف على خارطة
الزمن الوعر الذي ترزح فيه انتظاراً ولهفة. نعرف
مدى الأوقات والشهور والسنين التي جعلت المرأة
في العراء منذ أن هجرها الحبيب، وهي في "خيار
صرابها" - أي لحظة الحصاد وبزغة الثمرة - الزمن
الحسي الذي يقتر بالسنين، والزمن النفسي الذي يطول

ولا يصل، أي أنه زمن لا متناه الإحساس بالزمن هو
الإحساس بالجوع الزمني الذي لا يشبع: "إنها فكرة
رائعة أن تحسب المرأة عمرها، ليس بالسنوات، بل
بالندوب الباقية من المعركة" (48).

أبيت لك روحي وقلت لك حر

واليوم بالغلب لك سنين وأشهر (49)

لم تحدد المرأة هنا كم عدد السنين. عقد من
الزمن، عقدان، خمسة، وكم عدد الأشهر. تختلط
السنون بالشهور، بالأيام، تتداخل الأزمنة في لهج
الانتظار، والندوب وخوار الأماني.

في هذه الأغنية تترجح المرأة كثيراً وطويلاً
وعلى طول - في أغلب الأحوال - تُذكر الحبيب
بأنها أعطته روحها، وجسدها مثل الأرض
المطروحة، وتعطيه الإنان بأن يحرها - استعارة
من قاموس الفلاحة تشير إلى تسوية الأرض وعزقها
قبل زراعتها - حيث تشير الأغنية لدلالة الحرية التي
منحته إياها في العمل أي يحرق، يعزق، يزرع،
يقلع، يحصد، كل عملية الفلاحة ابتداءً من الأرض
وتسويتها، حتى جني الثمرة (الحصاد) هبة للحبيب
.. وكأنها تنتظر من هذا الحرور، والعمل الشاق في
الأرض المطروحة (الروح) الحصاد المبشر بالثمر
/بالخير، لكن المعكسة، كون الدنيا محزومة خلف،
عمياء لا تقدر، فمزيد من العطاء والبذل بلا حدود،
مزيد من النكران والجود بلا حدود.

وفيما تترنح في هذا الخضم المتلاطم بالأنواء
فإنها تقبع في عين العاصفة وعلى حافر خط اقتلاع
الرياح الآتية والتي تملا للقلل (...) وهي لا تكف
عن الانتظار أثناء الليل وأطراف النهار وفي كل
حين، ولا تتوقف عن فتح الباب وإغلاقه ومواربات
النوافذ وإغلاقها، وما بين الفتح والإغلاق تنبل زهرة
شبلها ويتسرب العمر لتزود الرياح.

الريح ضرب ملا الطريق قلائل (50)

واني على الطاقة أفتح واقفل

الزمن اللانهائي، المنفلت من عقال الحد

والتحديد، إنه زمن اللا زمن، زمن سديمي أسطوري، وكان يا ما كان، أو زمن من "زارقة"
لا تستطيع أن تقبضه .. يدخل من النوافذ والشقوق، يتسرب لكن لا تستطيع احتجازه بقبضة
يد أو حتى غمضة عين.

طول الزمان معد لقيت فهنة(51)

كم جهننا نصبر ولحينه ؟

زمن متعين:

شن المطر ودمع عيني أغزر(52)

بارق خطر ودمع عيني أخطر
مر الزمان عشرين سنة وأكثر
قلبي على الخل كم تصير
ضاع الشبلب ولني بحبك أفقر
يا حمرتي والتلن مني تسخر

في هذه الأغنية تتجلى صورة المكابدة والمعاناة وهي في ذروة الحرقعة الموزعة في
مسارب الطبيعة وعلى مشارق الانفاعاتها، إن كان مطراً فدمعها أغزر، وكذلك الحال إن كان
سيلاً، وإذا ما لاح القماح بارق فدمع عينها أخطر.
في بيت واحد تكرر مرتين دمع عيني، وتكرر أخطر مرتين. فأغزر- أخطر، أكثر،
أفقر دلالة التفضيل .

الزمن تحدد بعشرين سنة وأكثر، والصبر يتحدد إذا كان ثمة أمل يلوح في الأفق ثمة
عودة، أو ثمة شبلب مزال يلوح في جبهة نظرة خالية من التجاعيد.. لكن العشرين سنة،
والأشهر أكلت شبلبها وهي تنتظر لأنه مربوط بأمل معقود على العودة، أمام هذا الزمن
المفجع، لا تستطيع الصبر، وهي الفقيرة الحب الكثيرة الصبر، الأكثر حسرة على زمن ولي،
وأشياء كثيرة ولت، إذا لا بد من دمع أغزر من السيول لتتوازن الحياة المتسرمدة بالأنين:
" العلاقة بين الماء والدمع تتوطد من خلال صفة حميمية تجعل كل منهما مادة اليأس، ففي
إطار الحزن الذي تمثل الدموع علامته الفيزيولوجية، تغرق في تخيل انهيار ومستقلات
الجحيم"(52).

ياحباب يا حباب لا جاكم مطر في الليل
لا تصبوه مطر هو دمع عيني سيل(53)

أربع سنين والخامسة شتغل(54)

قلبي على المحبوب يحن مشوق

هذه أغنية توضح الزمن داخل للهجرة الداخلية في المدن ..

روح لي الزنة بحسبني شفرح(55)

يوم الخميس روح والجمعة شيسرح

خلي يودعني عيسير غدوة
جعلت يا غدوة مطر وهجوة (56)
الهجرة المكان المغتصب

ومثلما كنت الأنا متشظية، والزمن زمنين،
بل أزمنة لا تضبط بالموافيت وكانت الهجرة إلى
أماكن داخلية وخارجية كالوريا، أمريكا، وعربية دول
الخليج وفي المقابل مدن داخلية أي هجرة داخلية
— عدن / صنعاء / تعز / حضرموت، فقد صار لاقتا
أن هذه الأغنية نقشت بذاكرة تلك البلدان والأمكنة
للقصية والغامضة، المغوية (البحر — بلاد الغدرة)
المنتهمة بالقوى الشريرة والعمياء التي تختطف
الحبيب عدة.

ذاكرة المكان تحمل العديد من اللحظات النفسية
المشحونة تجاه المكان الغاصب، والحميمي في آن
معاً. غاصب لأنه سلب الحبيب منها، وحميمي، لأن
الحبيب يسكن فيه.

عدن: مفترق الطرق

من عدن وعبر عدن، و(ياريت عدن مسير ليل/
يوم) هكذا تقول الأغنية الشعبية المعروفة التي تحول
مبتدأها تعبيراً شعبياً.

كانت لعنة الهجرة وأيقونتها في تاريخ
اليمنيين المعاصر المرتبط بزمن الاستعمار
البريطاني، وفي البدء كانت عدن غواية الهجرة
ومركز جاذبيتها، ثم صار محطة التصدير الكبرى
لهجرة اليمنيين إلى شتى بقاع الأرض، وخاصة إلى
بريطانيا ودول الكومنولث وإلى دول شرق أفريقيا
وشرق آسيا.. الخ " إذ لم تكن عدن محطة مرور
للمهاجرين اليمنيين إلى الخارج بقدر ما شكلت مدينة
حاضنة لآلاف النازحين من ريف اليمن شمالاً
وجنوباً" (57).

كما كانت "عدن" العالم المتخيل الذي يتخيله
المغترب اليمني أنه سيرجع إليه محملاً بجنت
"عدن".

وكانت عدن اللعنة كونها ملقاة بالشباب

المهاجرين إلى أنحاء العالم خصوصاً أولئك الذين
يشتغلون بالبحر، لذا حمل البحر الكثير من الشجن
والكثير من الكره والخوف منه، ولا يقل توحشاً عن
"الطهاشة" لذا فأغلبية الأغاني تحمل دعاء الويل
والثبور:

عدن عدن داخل عدن جيبوتي
يا لمن نخلك مسلم خرج يهودي

توضح الأغنية أن اليمنيين كانوا أيضاً مهاجرين
داخل جيبوتي، ومدخل جبوتي عدن:

نزل عدن يشقى على كروشه
قله يرد يلعن أبو قروشه (58)
من شل رديفه وولى (59)
لك الحريق يا كة المعلا
ياليتني حمل والخل مسافر
شنزل عدن واطوف كل البناجل (60)
عدن عدن ياريتها قريبة
شرسل لخلي مكتوب وسط الجريدة
يالخضري أخضر من أين أجي لك
فرضة عدن والبحر ملقوي لك (61)
لك الحريق يا كة الخواجة
كم من شباب داخلك بلا زوجة
الحبشة وبلدان أخرى

شكلت الحبشة — أثيوبيا — حجر الزاوية في
منطقة القرن الإفريقي لعدد من أبرز رجالات
اليمن المهاجرين إليها، ولعل روايات الأستاذ القاص
والراحل محمد عبد الولي خير ما يفصح عن ذلك
وحملت العديد من القصص بعودة المغترب وهو في
النزع الأخير من الموت ليقتبر فقط في قريته بين أهله
ونويه، وحتى يموت ميتة حسنة يطلب المسامحة
والغفران من زوجته التي تركها، وهي في شرخ
الصبا، ولم يرها إلا وهو على فراش الموت، سجل
هذه الأحداث المأسوية القاص الكبير الراحل محمد
عبد الولي في كثير من قصصه ورواياته ولعل
أشهرها (يموتون غرباء). كما يشهد بأن موسم

الرواية اليمنية الحديثة لم يثنى إلا بموضوع الهجرة التي استثمرت السرديات الشعبية واستفادت من وجع ولوعة الأغنية الشعبية للنموية حينما كان موضوعها الرثيائي والعريض هو الهجرة، وكلفت الحبشة في مرماها:

واحبشة لك بحر تغرقني به
كيف تغرقني المحبوب من حبيبته
بالله عليك يا طير يا "مقبع" (62)
خذ لي مئة حبة إلى "مصوع"

منجد في ثنيات الغناء الدعاء بالويل والثبور بطريقتين تستمطران الموت على الحبشة، أو كان ما يطلق على البلدان (بلاد الغدرة) الموت اختناقاً وعادة الغرق والحرق في مقدمات مثل هكذا موت.. وربما لأن المهاجرين يمخرون عباب البحر، والبحر كما يقولون: "هو المبتلع الأكمل والأعظم" (63) وكان السفر عبر المراكب والسفن، ثم البلدان التي يقصدها المهاجرون كانت تقع في البحر، فقد كان العقاب الموت غرقاً، أو ارتطام السفن بالصخور مما يجعلها تحترق وتغرق.. وربما كان الانتحار آنذاك، وخصوصاً النساء اللواتي ذهبن غرقاً وحرقاً، طريقة انتحار غير معلنة لوضع حد للحياة المؤسفة، كما سجلته العديد من السواقي والآبار في اليمن، وحملت إلينا مئات الحوادث في الريف كما في المدن الموت بهذين العقليين. الميلاد، والعيش اختناقاً يؤدي إلى الموت بنفس الطريقة، ومن نفس الكس.

شاحي معك لو ما تزل "ياجل" (64)
وابكي عليك لو ما أملى الموائل
هيو "الرياض" واكتبوا "تجران"
ياويل من سيب حبيبو حنقلن (65)
ياطيرة طيري إلى "مريكن"
واستعطي ابن جاء الحبيب وين كان (66)
ياهل "الرياض" مكنوا بقتل قشر (67)
نسلكم مثل الدواب بلعرش
بالله عليك يا ميكرفون "جدة"
قل للمعوي من سرح يرد
اشتطت لزنة والبرد حلق (68)
والخل في "الخرطوم" عليه مقلق

من جملة هذه المدن والأمصار المعلومة توجه الحبيبة أصبح الاتهام إلى المكان المحدد والمعلوم الذي سيهاجر إليه حبيبها (جدة، أمريكا، الخرطوم.. الخ) ولعل أغنية المرأة تعتبر من الأدلة التعريفية الهامة بخارطة طريق هجرة اليمنيين إلى كافة الأمصار والأقطار منذ بداياتها على نحو ما كان - مثلاً - من صور تعلطي هذه الأغنية لموجة الهجرة اليمنية المنظمة إلى دول الخليج العربي، حيث تميزت بنفس تسجيلي شجي اشتمل على سيرة بدايات الهجرة بعد

لكتشاف النقط ثم استوعبت معطيات المكان والزمان وإشارات التحول والمؤثرات التي طالت السطح ، كما اخترقت الأعماق وأثرت على منظومة القيم والسلوك وكانت الأغنية للشعبية للنسوية ذات جذبة حساسة سريعة في رصد والتقاط تلك الإشارات، خاصة وإن دول الخليج اجتذبت القسم الأكبر من الأيدي العاملة اليمنية في النصف الأخير من القرن العشرين.

لكن في المقابل ظل المكان الذي لا تعرفه الحبيبة، مكثاً مجهولاً:

يا ليتني حمامه واطير واعلي
وأبصر حبيب وين يولي (69)
يا ليتني حمام فوق تينة
شعلن المحبوب يا مدينة (70)
يا من هجرني طل هجرك
والله لو ما يقول الناس ما قل
لقلت الرعية بالوديان (71)
وأسير أنورك الأمنان

الهجرة:

أرض، نقود / أقمشة / حرائر

ارتدت الهجرة بنمط استهلاكي أثر على منظومة للقيم والثقافة كما اخترقتها، وأثر عليها سلباً، ولعله أدى إلى اكتمال مستوى للروح والفضيلة في الأغنية للشعبية للنسوية، وجعلها تنحسر، وأدخلت بعد ذلك قسراً في خلق التحريم، بحجة صوت المرأة حرة.

وعلى قدر ما كانت فرحة المحروم في عالم منزلي، يعيش غوائل للقرون الوسطى، كانت الهجرة خصوصاً للأمدان بمثابة انفراجة على المستوى الاقتصادي ودخول منتجات لم تكن معروفة.. فقد جرى تلقيف السلع بينهم وجوع أسهم في إطلاق المهاجر لغريته ليقوم بمطالبات زوجته وعائلته من ملابس، وكمايلت، وغدت الزوجة تنبأه بالملابس والزينة كمن يستعيز بذلك عن فراق الحبيب وأحياناً حتى

الملابس لا تستطيع المرأة لبسها في غيبة زوجها، نظراً لبعض التقاليد المجحفة بحق المرأة خصوصاً في المدن، والمناطق القبلية ذات التركيبة الوعرة.. فيحرم عليهم مخالطة الناس، ولبس الزينة والملابس المبهجة والاحتفالات.. الخ

حبستني حبس الطيور في الحديد (72)
حبس ربي لا سر ولا قيد

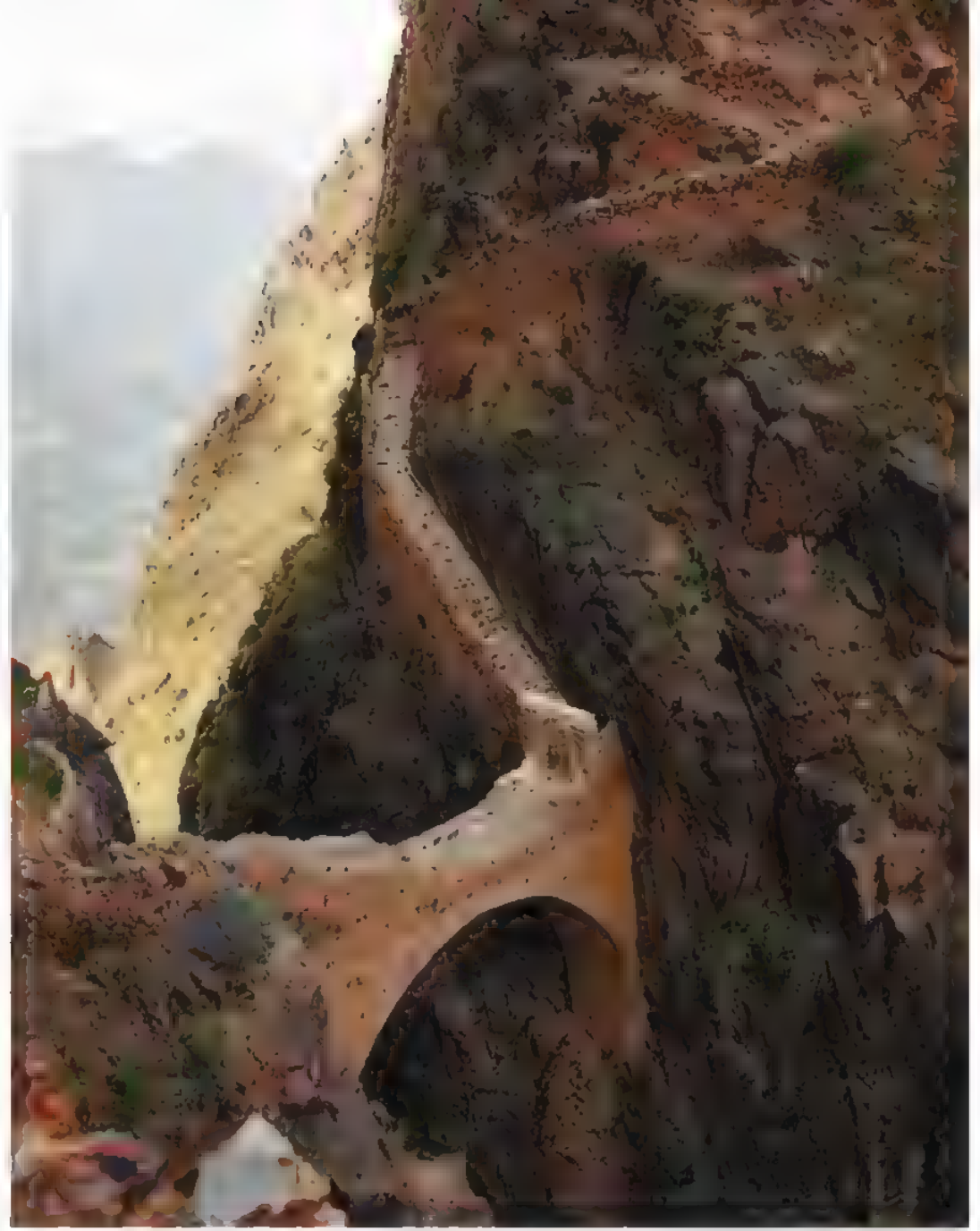
الطيور يعيش حراً في فضاء مفتوح، والحديد المكان المقص والمكثوم ضد طبيعته، ويعرضه للحزن والموت كمداء، هكذا تقتضي الطبيعة.

ما شغل زنت ولا قدح رجلي (73)
ما هوش بهجرك يوم من شبلي
كثبت لك مكتوب بخط فاهم
أشتي وصوتك ان أبو الدراهم (74)
ألا زنة حرير وزنتين يللي
ألا يا من سمع صوت الحبيب يقل لي
ما شتيش اني كبشك ولا اعرف البج
أشتي وصوتك نجتمع ونرتاح

مشتيش حبل يسكب في المقالي (75)
أشتي حبيبي يقتطب قبلي
أرجع يلحن هجرني
لا شتني زنة سويسري ولا فضة ومرجان
والعهد لجاه وزنته شليلة (76)
قل اسبري عد الزلط قليلة
ما شتيش ذهب ولا مدافن الحب
أشتي الحبيب نجتمع ونلعب

أغزر

" لقد احتفظت بحذاء كبير في رجلي وهذا ما يتقالي، ويشدني " (77) كانت هذه مقولة لمرضى ديزي.
جملة الظروف التي تحدثنا عنها سابقاً هي التي



(شهارة) أشهر جصور اليمن، بني منذ 100 عام، ويعتبر طريقاً لهجرات القوافل

أغزرت ندوياً في روح وجسد المرأة اليمنية .. إنها غُرُز لا تلتحم، تتفجر ليل ونهار، قبض ويرد، مطر وجفاف صيف وشتاء، تلمي، تنقيح. وكلما كان المخرز صنداً خارجاً من بطون وكهوف الثقالة الصندة، كلما كانت الطعنة أعمق وأوجع، كلما كان الحذاء المفصل أضيق من لحد، أو أوسع من طعنة.

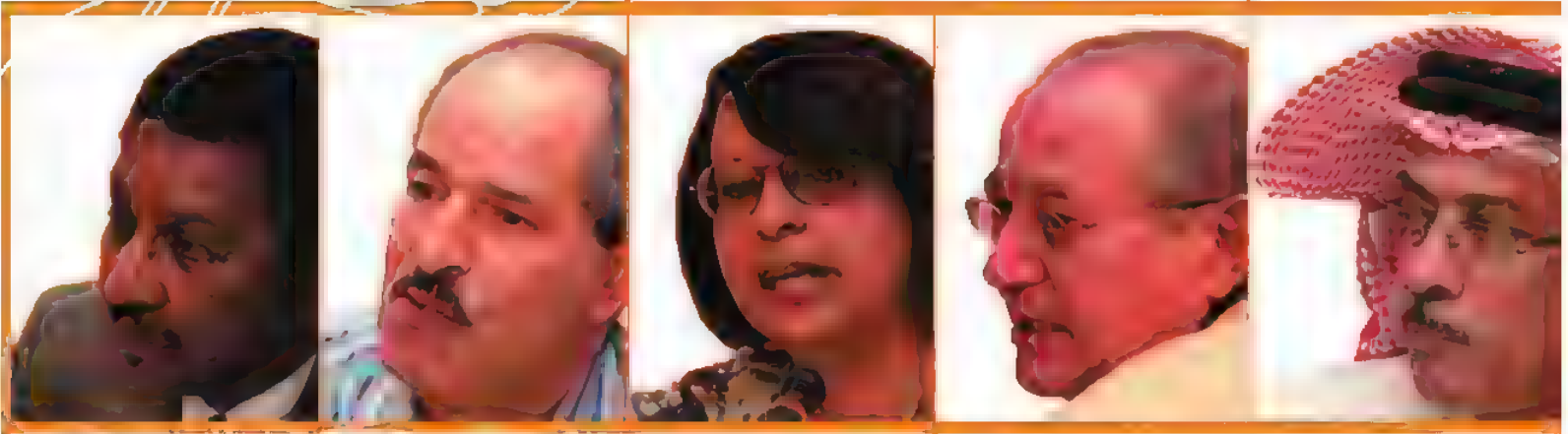
كان للمخرج أو للبارق: أغزر من الدموع، وأغزر من المظني .. أنوال الروح والجسد للمتييسة والمقصفة بالحذاء لا ترطب إلا بالغناء، حتى ولو كان معجوناً للمرقلت اللذيذة للخارجة عن تمنطق الحذاء ..

بالغناء أخصبت المرأة اليمنية فـ " الربيع يأتي من الدموع " (78) وكذلك كل الفصول وكل ظواهر الطبيعة للهجنة والكرثية تأتي من دموع المرأة اليمنية.

التراث الثقافي غير المادي... مكتسباً خلافاً

■ د. سعد يقطين

■ د. أحمد مرسى



■ د. سيد حامد حريز

■ د. حصة الرفاعي

■ د. إبراهيم عبدالله غلوم

■ أدار الحوار: علي عبدالله خليفة - عبدالقادر عقيل

تضع مجلة (الثقافة الشعبية) في اعتبارها انتهاج أسلوب الحوار العلمي التخصصي المباشر عبر ندوات مغلقة لعدد محدد من الخبراء والاستشاريين المعنيين بالثقافة الشعبية، وبالأخص منهم أعضاء الهيئة العلمية للمجلة، وذلك لمناقشة القضايا الإشكالية في هذا الميدان والميلادين الأخرى وثيقة الصلة به، وطرح التصورات والأفكار والمخارج المقترحة حولها بهدف إعداد مادة ثرية وحية للنشر في المجلة تحت باب (منتدى الثقافة الشعبية)، ونؤمل بأن يفتح هذا الباب في المجلة كلما دعت الحاجة إليه وكما سنحت الظروف بترتيب لقاء حول موضوع ملج أو مهم.

مصطلح "التراث الثقافي غير المادي" الذي أعلنته اليونسكو في الاتفاقية الدولية الخاصة بحماية التراث الثقافي غير المادي عام 2003، طرح الكثير من التساؤلات، فعلى حين اتفق الجميع على مفهوم الحماية، فإن مفهوم (غير المادي) قلل مجال رؤى وتصورات متباينة، إذ يرى البعض أن المصطلح واسع وغير محدد، في حين يرى البعض الآخر أنه لا يحدد صراحة الفرق بين ما هو مادي أو غير مادي، ويرى فريق ثالث أن المصطلح لخبيل وغريب على الثقافة العربية وأسنا في حاجة للتمسك به، ويقترح مصطلحات بديلة مثل (التراث المعنوي - التراث غير الملموس.. الخ) كما يقف فريق رابع موقف الدفاع عن المصطلح وأنه يساير حركة الثقافة العلمية التي ترتبط يوماً بتوحيد المفاهيم وتحديدها.

وبعد أن كان المصطلح يتم تداوله ومناقشته في اللقاءات والمحافل الدولية والعربية من حين لآخر.. أصبح يمثل بعد ذلك محوراً رئيسياً للنقاش في مؤتمرات تحمل اسمه، على نحو ما قامت به وزارة الثقافة والمحافظة على التراث بتونس في فبراير 2007، حيث أقام المعهد الوطني للتراث " لقاءات تونس العالمية الأولى حول التراث الثقافي غير المادي " ومع ذلك فقد شهد المؤتمر العديد من الاختلافات حول المفهوم.

ولعل الهدف من إقامة هذه الندوة العلمية هو أن تقدم مجلة (الثقافة الشعبية) في عددها الأول ما يساهم في الوصول إلى مفهوم عربي موحد حول ما جاء بالاتفاقية والتواصل مع حركة التراث الدولية. إذ لا يمكننا أن نحصر أنفسنا في مناقشة المفاهيم ما يقرب من خمس سنوات - منذ إعلان الاتفاقية - دون أن نقدم أطروحة عربية لليونسكو تشرح المفهوم من وجهة النظر العربية. وبخاصة أن الاتفاقية تعطي مساحة واسعة للتعبير عن المفهوم، إذ تشير في المقدمة إلى الترابط الحميم بين التراث الثقافي غير المادي والتراث الثقافي المادي والطبيعي، كما تحت - في المادة الثانية عشرة - كل دولة على وضع قائمة أو أكثر لحصر التراث الثقافي غير المادي الموجود على أراضيها، على أن يجرى استيفاء هذه القوائم بانتظام، بما يعني أن هناك مساحات لتداول المفهوم قد تختلف من بلد لآخر. ونحن نأمل أن يثمر هذا اللقاء بطرح تصور يساهم في تحقيق الاتفاق حول المفهوم والحث على البدء في عمل قوائم الحصر الخاصة بالمنطقة العربية.

د. أحمد مرسى

هاتين الجلستين:

الجلسة الأولى: يتم فيه تداول النقاش حول المصطلح (التراث الشعبي) المادي وغير المادي، ونكرس الجلسة الثانية لإعداد قوائم الحصر وتحديد العناصر التي نريد الاهتمام بها، علاوة على تدقيق الطرائق والأشكال التي نريد أن نمارس من خلالها البحث في الثقافة الشعبية. إن هذا التوزيع سيمكن القارئ عندما يتابع أشغال هذه الندوة من الانتقال من شؤون المصطلح إلى المحتوى الذي يتصل به، وبذلك نكون ننقل من الخاص إلى العام.

د. أحمد مرسى

أقترح أن يترأس الأستاذ علي خليفة هذا الحوار.

د. سيد حامد حريز

أبدي سعادتي بزيارتي إلى هذا البلد، فقد شعرت بأجمل ما يمكن أن أحس به، وهو أن ثمة أمل موجود، فحينما أغلق مركز التراث لدول الخليج العربية شعرت كما لو أنني قد فقدت عزيزاً، والآن ثمة أمل لتأسيس مجلة جديدة تعنى بالتراث الشعبي، وأنا سعيد لوجودي في هذا البلد، وسعيد للمبادرة الطيبة وللدعم السامي، وللمرة الثانية نلتقي في رحاب علي عبدالله خليفة، الأولى كانت قبل ربع قرن من الزمان، مع تأسيس مركز التراث الشعبي بالدوحة، واليوم نلتقي في البحرين في هذا الاجتماع الهام.

النقطة الثانية التي أود أن أبينها هي أهمية المنهج السليم.. بالأمس كنا نتحدث عن الندوات التأسيسية للمركز.. والآن نحن نسير بخطى جيدة في خطوات تأسيسية جديدة.. وهذه استمرارية مطلوبة ومركزية وأنا في غاية السعادة لهذا الحدث. كما أنني أتفق مع إخواني في أن تخصص الجلسة الأولى لمناقشة الاتفاقية

أولاً.. الشكر كل الشكر على هذه الدعوة الكريمة التي تجمعني مع مجموعة من الأصدقاء المهمومين بقضية مآثوراتنا الشعبية وتراثنا الثقافي غير المادي، أيا ما كان المصطلح الذي نود أن نستخدمه، والتي تعطينا الأمل بأن الشعلة مهما خفت ضوءها فإن هناك من ينفخ فيها من روحه ومن دمائه ومن قناعته مما يجعل هذه الشعلة تستمر قوة وقدرة كي تضيئ من جديد.. والشكر لمملكة البحرين على تبنيها لهذا المشروع المتميز، والذي يعد إضافة حقيقية إلى ثقافتنا العربية، خاصة في شقها الشعبي الذي طال إهماله وعدم الاهتمام به. والشكر للمنظمة الدولية للفن الشعبي لأنها أتاحت لنا هذه الفرصة لكي نلتقي.. إننا نجتمع اليوم حول مصطلح التراث الثقافي غير المادي والاتفاقية التي وافقت عليها اليونسكو وانضمت إليها معظم دول العالم وقد كنت أحد المشاركين في مناقشتها وصياغتها عبر السنوات الماضية.. لذا فإن عملنا ستركز حول هذه الاتفاقية وما تحمله من مصطلحات وما يمكن أن نضيفه أو أن نعمقه أو أن نركز عليه تبعاً للحالة التي يوجد عليها العمل في هذا المجال سواء من ناحية جمع التراث الثقافي غير المادي، أو غير الملموس، أو عملية الجمع والتوثيق لأن هناك مهاماً تحددها الاتفاقية، وكما طرحتها ورقة العمل، ولا مانع من النظر في الاتفاقية بوجه عام لأن هذه الاتفاقية ليست قرأناً بل هي خطوة متقدمة جداً في هذا المجال.

د. سعيد يقطين

شكراً جزيلاً لمملكة البحرين على استضافة هذا المشروع الوطني والإنساني كذلك. لقد جاءت مبادرة إصدار المجلة في وقت مناسب تماماً، وأقترح أن تتم مناقشة البندين التاليين خلال

وتبديد ما فيها من غموض أو عدم وضوح، وأقترح أن نستعرض أولاً ما حدث في الاجتماعات السابقة ثم نضع أيدينا على بعض الإشكاليات ثم نقترح في النهاية ما يزيل هذه الإشكاليات أو وجودها، ونخصص جلسة اليوم الثاني للكلام عن قضايا المستقبل على ضوء هذه الاتفاقية.

د. إبراهيم عبد الله غلوم

الشكر لصديقنا الشاعر علي عبد الله خليفة فهو صاحب فضل كبير منذ أيام مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية، ومنذ تلك المؤتمرات الجميلة التي جمعتنا عندما كان يرأس هذا المركز .. لابد أن نستذكر تلك الحلقات وأن نستعيد اليوم ما بذل آنذاك.. إذ لم يكن ذلك شينا سهلا ولم يكن بالأمر الذي يمكن أن تطويه الآن صفحات الكتب أو المجالات. بعض هذه الاتفاقيات التي هي بين أيدينا اليوم مثل اتفاقية اليونسكو حول الحفاظ على التراث الثقافي غير المادي تؤكد على ما أنجز في تلك الفترة وما ينبغي أن ينجز الآن، وأن ينتقل من صعيد التخطيط والرقابة إلى صعيد العمل والممارسة، ولا شك أن استعادة التجمع مرة ثانية يمثل هذه الروح التي عبر عنها أخي علي تعني ضرورة تاريخية اليوم خاصة مع من يتصفح هذه الاتفاقية .. فمن بين السطور، ومن بين التقسيم، من بين كثير من البنود والمواد، نستشعر أن هناك مسائل مهمة جداً، وأن عدم وجود مؤسسات ثقافية ومتقنين يحيطون هذه الثقافة سواء كانت مادية أو غير مادية بنوع من الانتماء الحقيقي العلمي الاجتماعي الثقافي، وأشد على كلمة العلمي لأنها أكثر بقاءً وأصيلاً، أقول غياب ذلك هو الإشكالية الحقيقية.

إنني أستشعر بعض الجوانب التي تنذر أو على الأقل تستفز مخولفاً في المستقبل، فهذه الاتفاقية تأتي في وقت تخلو فيه المساحة من هذه المؤسسات الحاضنة لأنماط الثقافة جميعها بكل ما فيها من عناصر وتوظيفات، هناك فراغ في هذا المجال.. فلو جئنا إلى منطقة الخليج وهي اليوم تشكل بؤرة في الصراع الدولي في الثقافة العالمية.. رغم أن هذه المنطقة كان ينظر إليها في الماضي على أنها لا معنى لها ولا جدوى منها، وأنها مجرد صحراء وأطراف. ولكن في غضون سنوات قليلة تنقلب هذه المنطقة إلى بؤرة ارتكاز ثقافية عالمية لا مثيل لها. أقول بؤرة ارتكاز لأن ما يجري عالمياً اليوم ينطلق من هذه المنطقة لتغيير العالم، وتغيير كثير مما يتصل بمستقبل المنطقة.. حيث تتم الصفقات العظيمة والاتفاقيات المتوالية بين الساسة و الساسة.. بين الدول والدول حيث المنظمات الكبرى كالأمم المتحدة وغيرها وبين الدول حيث تتم هذه الاتفاقيات. حين نعود إلى مجتمعاتنا نجد أن أضعف حلقات هذه المجتمعات هو غياب المؤسسة الثقافية على وجه خاص فماذا نفعل إزاء مثل هذه المفارقة الصعبة والقاسية؟ من سيتجاوب مع مثل هذه المتطلبات الصعبة، وتأتي هذه الاتفاقية لتضع أو لتطلب جداول وتساءل عن تحديد عناصر ثقافية يمثلها بها تراثنا الثقافي وتحتاج إلى موسوعة ضخمة، من الذي سيتجاوب مع هذه الشروط والمواصفات والمتطلبات وهل نحن بالفعل على استعداد لأن نجيب على كل الأسئلة في هذه الاتفاقية.. إن السطور القليلة التي قرأتها بنت عندي إحساساً غامضاً لا يخلو من الخوف ولا بد أن



والتمثيلات في البلاد العربية وفي أوروبا طبعاً، وقد جرى الخلاف على هذا المصطلح بشكل محدد. اليوم يعود هذا المصطلح مرة ثانية ضمن هذه الاتفاقية، ولذلك أعتقد أن أهمية استعادة هذا الاختلاف حول المصطلح اليوم.. تتبع من جانب استراتيجي في سجلات الثقافة اليوم.. الثقافة لأنها متغيرة ... لا تستقر... والمصطلح أيضاً ينبغي أن يتغير لأن هناك متغيرات زحزحت الكثير من المفاهيم.. لذلك أعترف أن لقاءنا اليوم له أهمية ثقافية وفكرية كبيرة جداً وأشكر أخي علي على روحه العلمية الإبداعية والتي جعلته ينظم مثل هذا اللقاء ويؤسس هذه المجلة ولهذا اللحظة التي نستعيد فيها الكثير.

د. حصة الرفاعي

فيما يخص ندوة اليوم فإنني أرى شيئاً من

التوقف فعلاً أمامها كما أقترح أخي وصديقي الدكتور سيد حلمد، لا بد أن نتوقف جميعاً مع هذه الاتفاقية أولاً.. صحيح أنها موجهة إلى الدول الأطراف وأنها لم تحدد جهات معينة في هذه الدول الأطراف.. لا وزارات ولا مؤسسات ولا ما إلى ذلك.. هذا من مواطن غموضها حقيقة.. فمصطلح الدول الأطراف ينطوي على حيادية غامضة يعني إننا نجلس الآن ونناقش هذا الموضوع وفي أذهاننا بالفعل نريد التوصل إلى بعض ما تطلبه هذه الاتفاقية على الأقل ثم نخطو خطوة في اتجاه التنفيذ، كلن نقوم بشكل إرادي بدور الدولة الطرف أو بدور إحدى الدول الأطراف... لذلك أشدد على أنه ينبغي أن نناقشها وأن نناقش إشكالية المصطلح رغم أن المصطلح في ما يبدو لي في هذه الاتفاقية ينطلق من تأسيس مادي جرى في عقود الستينيات والسبعينيات

■ د. إبراهيم عبد الله غلوم

أعتقد أن أهمية استعادة هذا الاختلاف حول المصطلح اليوم.. تتبع من جانب استراتيجي في سجلات الثقافة اليوم.. الثقافة لأنها متغيرة ... لا تستقر... والمصطلح أيضا ينبغي أن يتغير لأن هناك متغيرات زحزحت الكثير من المفاهيم

الغموض أعتقد أن علينا مسؤولية توضيحه في جلستنا .. وأقترح أن لا تقتصر مناقشتنا على بندين فقط من بنود الاتفاقية، بل يجب أن ندرك أن هنالك بنود في غاية الأهمية يجب أن توضح ولو بشكل علم. فهناك غموض في تحديد مواد المأثور الشعبي، ما هي هذه المواد، وكيف تصنف، وكيف يتسنى للدول التي تزود اليونسكو بقوائم مآثراتها الشعبية أن توحد مفاهيم ومصطلحات الفولكلور؟ إن الحياة الإنسانية تتطور.. والجماعات الإنسانية تنمو وتتطور وتظهر إبداعات جديدة لم تكن معروفة في السابق، والمأثور الشعبي لا يقف عند حدود معينة، أو عند تعريف معين، وإنما هي عملية هلامية بنضوي تحت بنودها الكثير من التعريفات التي تعكس روح المجتمع المعاصر وليس فقط الماضي، لذا علينا أن نميز بين هذه المصطلحات.. لقد قرأت الوثيقة قراءة متمعة ولاحظت فيها الكثير من الأمور والعبارات التي تدل على أن الصياغة تنتمي بوضوح إلى فكر الستينات وفكر السبعينات من القرن الماضي. فمثلاً صون التراث المادي وغير المادي، أنا أرى أنها عبارة غير سليمة، لأن المأثور الشعبي ليس وعاء قابلاً للكسر وعلينا صونه، كيف أصون الشعر الشعبي مثلاً، كيف أصون الحكايات الشعبية، دون اعتبار لما يطرأ عليها من تعديل وتغيير؟ هذه مسائل لا بد من الالتفات إليها.

على السواء من جهة أخرى ... لنأخذ على سبيل المثال الثقافة الشعبية في فرنسا، فهي لم تستخدم كلمة موروث أو تراث في لغتها إلا في عام 1970.. لماذا؟ لأن الثقافة الشعبية كانت جزءاً أساسياً من الاشتغال الأكاديمي والعلمي واليومي بالنسبة للباحثين والدارسين .

بالنسبة إلينا، نحن العرب، ما كانت الثقافة الشعبية قط موضوع هذا الاهتمام. لذلك فما أراه إيجابياً في هذه الاتفاقية يأتي في كونها تؤكد أو تلزم المسؤولين بالالتفات إلى، أو الدعوة إلى، الانشغال بقرائنا الشفوي باعتباره جزءاً هاماً من التراث المحلي والوطني من جهة، والإنساني من جهة أخرى. وأرى أننا معنيون كثيراً بهذه المسألة..

هناك جانب آخر أثارني في هذه الوثيقة، وجعلني أتصور، أنها جاءت لتبين، بطريقة مضمرة، وكأن هناك، في قطر ما مثلاً، ثقافة واحدة سائدة، أو لنقل رسمية، وهناك ثقافات أخرى لإثنيات وأعراق مختلفة داخل القطر نفسه. وبالتالي فالوثيقة تأتي وكأنها تريد أن تدافع عن هذه الثقافات الأخرى وتريد أن يتم الاعتراف بها والعمل على صونها... لذلك تم ربط التراث غير المادي بمسألة حقوق الإنسان أجدها تتردد بصيغ متعددة في هذه الوثيقة..

بالنسبة إلى هذه المسألة أرى أنها لا تؤثر علينا، وألا نعمل على تأويلها تأويلاً بعيداً، لأننا نرى جزءاً أساسياً من ثقافتنا العربية " الرسمية " ظل مغيباً وغير مهتم به وغير محتفى به. إنني عندما أتحدث مثلاً عن مفهوم التراث فسوف لا أراه فقط في هذا الموروث الشعبي المكتوب أو المتداول لدى الأوساط الشعبية وباللغات العربية المحلية، ولكني أجد جزءاً أساسياً منه في التراث " غير المادي " أو من الثقافة الشعبية العربية في التاريخ. هذا القطاع الهام من تراثنا ظل مبعداً من دائرة الاهتمام لأسباب كثيرة. ولقد تعرض جزء أساسي للضياع، بسبب عدم الاهتمام العربي الرسمي، وجزء أساسي منه ما

لقد اتضحت الرؤية الآن. فهناك تخوف وتوجس من هذه الاتفاقية لاعتبارات خاصة. وما لمستاه من مداخلة الدكتور أحمد، أن هناك شبه تأكيد على أهمية هذه الوثيقة بالنسبة إلينا. ونريد في هذا الاجتماع أن نناقش المصطلح التي ستكون بمثابة أرضية لننطلق منها لمناقشة المفاهيم وتدقيق الأشياء التي نريد أن نشغل بها في أفق المجلة. في هذا النطاق يبدو لي أن أحسن توجه لخدمة روح هذه الاتفاقية هو في اتفاقنا على هذه المفاهيم، وهذه المصطلحات.. لقد رحبت بالمشاركة في الندوة والمساهمة في هذه المجلة لاعتبارين أساسيين: الأول، أن الثقافة الشعبية العربية ظلت دائماً مغيبة من قبل مؤسساتنا الرسمية والجامعية. وكل المبادرات التي تحققت كإصدار المجلات التي تعنى بالثقافة الشعبية كان عمرها قصيراً، لأنها لم تكن تعتبر رافداً أساسياً للثقافة العربية أو الثقافة الوطنية. كانت توظف لأغراض معينة بعيدة عن الثقافة، وعلى هذا الأساس فقد غاب الاهتمام بالثقافة الشعبية.. وظلت دائماً هامشية..

إن أهمية هذه الاتفاقية تكمن في كونها تحاول أن تحمل هذه الدول مسؤولية إعطاء الثقافة الشعبية ما تستحقه من العناية. عدي ملاحظات حول الوثيقة، ولكني لا أرى أنها تطرح مشكلة من أي نوع، بل على العكس إنني اعتبرها بمثابة محفز لجعل الثقافة الشعبية ليست فقط هماً أو مشكلة لبعض المهتمين أو المهمومين كما قال الدكتور أحمد، ولكنها ستصبح مشكلة أو قضية أيضاً بالنسبة إلى الثقافة الوطنية بصفة عامة. وهذا لا يتأتى إلا حينما نتفق على أن هذه الثقافة الشعبية مكون أساسي، ليس فقط من تاريخنا القديم، ولكن من تاريخ ثقافتنا الحالية أيضاً، وأن تكون مكوناً أساسياً من مكونات انشغالات الكليات والجامعات من جهة، ومختلف المؤسسات الثقافية الشعبية والرسمية

يزال محفوظاً في الخزانات والمكتبات الأجنبية .

خلال اشتغالي بالسيرة الشعبية العربية، على سبيل المثال، تبين لي أن مخطوطات أغلب هذه السير موجودة في فرنسا. ومن خلال تصفحي فهارس المخطوطات العربية في المكتبات الأجنبية اتضح لي أن العديد من النصوص المتصلة بالسر الشعبي والتي لا نعرف عنها شيئاً موجودة هناك.

هذه المخطوطات العربية جزء أساسي من تراثنا غير المادي وعلينا أن نطالب بها باعتبارها جزءاً من تراثنا الذي هو بحاجة إلى الصيانة، وعلينا أن نستعيد لها بالصيغ الممكنة ولو بالحصول على نسخ مصورة عنها، وأن نهتم بها. ومثل هذا العمل لا يمكن أن تضطلع بها غير المؤسسات إذا كانت فعلاً تؤمن بأهمية هذا القطاع الهام من تراثنا المخطوط في المكتبات الأجنبية.

بمعنى آخر إنني أرى أن الوثيقة تمثل رؤية صحيحة من وجه نظر من صاغها.. قد تكون عندهم أبعاد معينة ولكن نحن سنتجاوز ذلك ما دمنا نستطيع الاستفادة من جوانبها المضيئة من خلال ترهين الاهتمام بالثقافة الشعبية العربية. يمكن أن نفتح أبواباً أخرى للتفكير فيها لجعل الاهتمام بالثقافة الشعبية جزءاً من الاهتمام الثقافي العربي العام. يجب أن لا ننسى أن الثقافة العربية بصفة عامة لها وضعها المتردي وهذا لا يعني عدم الاهتمام بهذا الجلب بل على العكس يمكن أن يكون هذا دافعاً بالنسبة إلينا لإحيائه والاستفادة منه في تطوير ثقافتنا منظوراً إليها باعتبارها كلا يتداخل فيه ما هو "رسمي" بما هو "شعبي"...

د. أحمد مرسى

لعله من المفيد أن نعود إلى الوراء قليلاً فيما يرتبط بتطور المفاهيم وكيف وصل المجتمع الدولي إلى هذا المصطلح وإلى هذه الاتفاقية..

في الحقيقة إن فكرة قيام أداة شرعية دولية تعنى بإتقاذ التراث الثقافي العالمي الحي والمحافظة عليه تعود إلى الخمسينيات ففي عام 1946 بعد إنشاء منظمة اليونسكو نشأت فكرة (الطبيعة العالمية للثقافة) ولم تكن هذه الفكرة قد تبلورت بعد أو اتضحت كما حدث بعد ذلك عام 1964، ويمكن الرجوع إلى وثائق اليونسكو كي تكون إطاراً مرجعياً لحديثنا.

في عام 1964 أشار ميثاق فينيسيا إلى الآثار والمواقع التاريخية والتراث والتراث المعماري وترتب على هذا ما أشار إليه الميثاق أن دراسة الحدائق التاريخية والمكان الثقافي أو الفضاء أو المنظر الطبيعي الثقافي نتج عنه نوع من التداخل بين ما يمكن أن يسمى تراث ثقافي وما يمكن أن يسمى تراث طبيعي.. ونتج عن ذلك عملية البحث عن مغزى للتعبيرات الثقافية .. هذا البحث أدى إلى أن يكون هناك مدخل جديد للتراث، وظلت اليونسكو لمدة تبلغ أكثر من أربعين عاماً تركز في اهتمامها على حماية التراث الملموس أما التراث غير الملموس أو غير المادي فلم يحظ بنفس الأهمية. في الخمسينات تم تحديد مسارين مسار تقني وقانوني ناتج عن تطبيق قوانين الملكية الفكرية فيما يرتبط بحق المؤلف ثم بعد ذلك حق المؤلف والحقوق المجاورة، وابتداء من ذلك التاريخ تم بحث مدى إمكانية تطبيق هذه الحقوق على الفولكلور ..

جدا من اختفاء التقاليد القديمة سواء المرتبطة بالإمبراطور وبالنسق و القيم والعادات والتقاليد المحلية وتلك هوية المجتمع الياباني خاصة لأنها أصبحت دولة محتلة وبالتأكيد سيتم غزوها ثقافياً. لهذا نص قانون حماية الملكية الثقافية الياباني في عام 1950م على تحديد الملكية الثقافية الملموسة وغير الملموسة وكذلك الأمر بالنسبة للأفراد باعتبارهم كتوراً حية وهو المشروع الذي تبنته اليونسكو في التسعينات. اليابان نظرت إلى رواة الحكايات للحفاظ على التقاليد والمؤدين المهرة لأشكال الممارسات للشعبية والحرف الشعبية على أنها كتور بشرية حية، وهذا أحد المشروعين اللذين تبنتهما اليونسكو في التسعينات.. الكتور البشرية الحية و مشروع (روائع التراث الشفهي وغير الملموس للإنسانية)، ويمكن للرجوع إلى وثائق اليونسكو للتعرف على ما قنمته الدول من تراث ثقافي غير ملموس أو غير ملدي وأماكن ثقافية وغيره جدير بالصون والحماية.. لعلمكم تذكرون - تأكيد ذلك - قول الحكيم الأفريقي الذي قال عندما يموت رابو شعبي فكان مكتبة قد احترقت فكل واحد من حملة هذه الثقافة الشعبية وهذا التراث الحي لا ينبغي التفريط فيه ونص القانون الياباني على أن صون وإدارة هذه العناصر التراثية ليس لهدف الربح أو الاتجار ولكن للحفاظ على الحضارة اليابانية نفسها وتبعها في هذه مجموعة من الدول الآسيوية نذكر منها الفلبين وكوريا الجنوبية ومن الدول الأوروبية رومانيا والتشيك وبولندا وحتى الولايات المتحدة كانت سبالة في هذا الأمر منذ فترة طويلة.. في عام 1972 عقد مؤتمر نشأ عنه اتفاقية حماية التراث الثقافي. وفي عام 1993 تم إقرار مشروع الكتور البشرية الحية، وفي سنة 1998 تبنت اليونسكو مشروع روائع التراث الشفهي وغير الملموس للإنسانية وتوضح من خلال هذين البرنامجين أن الأمر يقتضي إصدار وثيقة جديدة لحماية التراث الثقافي غير الملموس أو غير المادي.

والمسار الآخر ركز على للممارسات الثقافية والاجتماعية.. وفي اجتماع بوليفيا عام 1973 تقدمت بوليفيا باقتراح إضافة بروتوكول جديد لم يكن موجودا في اتفاقية حماية التراث الثقافي (1972) ارتباط بحقوق النشر لحماية الفولكلور.. ولم يتيسر لاقتراح بوليفيا أن يحظى بالموافقة أو لم ينجح لكنه في الحقيقة ساعد على إثارة الاهتمام وتعبية الوعي بالحاجة إلى الاعتراف بالجوانب غير الملموسة للتراث بإدراجها كجزء مهم للتراث الثقافي للإنسانية.. في سنة 1982 أنشأت اليونسكو لجنة خبراء لحماية الفولكلور.. وبالمناسبة أنا لا أحب (تقليدي) فهو مصطلح سلبي في اللغة العربية.. بل أفضل ماثور لأنه مرتبط قيما نحن بصنده أما التقليدي فيمكن أن يرتبط بشيء آخرى لكن للأسف الشديد إخرتقا اللذين ترجموا الوثائق في اليونسكو أو يترجمون في اليونسكو.. ترجموها إلى تقليدي في حين أن السياق قد يجعلها (تقليدي) في بعض الأحيان وقد يجعلها (ماثور) في بعض الأحيان.. وتوصلت هذه اللجنة بأنه ينبغي أن تكون هناك حماية خاصة للثقافة التقليدية والفولكلور.. حصيلة هاتين اللجنتين أو هذين الاجتماعين أنهما شكلا سابقة مهمة فلول مرة يتم الاعتراف بالثقافة التقليدية والفولكلور وتشجيع التعاون الدولي فيما يرتبط بهذا الأمر وتناولت التوصيات أيضا الإجراءات التي ينبغي اتخاذها لتحديد ما هو الفولكلور وما هي الثقافة التقليدية وصيانتها ونشرها وحمايتها إلى آخره.. المدهش أن في الخمسينات بعد الحرب العالمية الثانية.. أنشأت اليابان وكنت في هذا متقدمة جدا على كافة دول العالم.. برنامجا حكوميا لدعم التراث الثقافي الوطني ولعل هذا يبين لنا لماذا وصلت اليابان إلى ما وصلت إليه.. فأسست اليابان في عام 1950 برنامجا حكوميا لدعم للتراث الثقافي الوطني.. نلاحظ أن اليابان هزمت في الحرب العالمية الثانية وحدث لها ماحدث.. فتبته اليابانيون إلى أمرين.. الخوف الشديد



■ د. أحمد مرسيد

كل المصطلحات التي كانت قائمة وسائدة هي مصطلحات انثروبولوجية.. وهذا المصطلح ليس غريباً فقط على الثقافة العربية في ترجمته بل هو غريب على الثقافة العالمية أيضاً.

وفي 1999 بدأ العمل الجاد من أجل إخراج هذه الوثيقة التي أكملت في عام 2003 بالصورة التي بين أيدينا.. تم إقرار هذه الوثيقة في 2003 وكان قد مهد لذلك عقد مؤتمر المائدة المستديرة في اسطنبول لوزراء الثقافة في العالم، وصدر عن هذا المؤتمر إعلان ينص على ضرورة أن يكون هناك نهج شامل وجامع فيما يرتبط بالتراث الثقافي غير المادي.. يأخذ في الحسبان العلاقة الدينامية بين التراث الثقافي الملموس وغير الملموس والاعتماد المتبادل بينهما.. هذا هو السياق العام الذي أدى إلى هذه الاتفاقية.. يتبقى أمر في غاية الأهمية حتى نوفر على أنفسنا مسألة المصطلحات فكل المصطلحات التي كانت قائمة وسائدة هي مصطلحات انثروبولوجية.. وهذا المصطلح ليس غريباً فقط على الثقافة العربية في ترجمته بل هو غريب على الثقافة العالمية أيضاً. فمصطلح مادي وغير مادي وملموس وغير ملموس



شديدة وبحرية عقلية تتجاوز مفاهيم كثيرة قديمة لم يعد الزمن قادراً على تحملها أو لم تعد صالحة للاستمرار في واقع الحياة..

د. سعيد يقطين

يبدو لي أن نوع استخدام الإنتاج الثقافي الشعبي، خلال فترة الاستعمار وبداية الاستقلال، هو أحد المشكلات السيئة التي جعلت متقنيا يتخذون موقفاً من التراث الشعبي. ويمكن أن أتحدث عن تجربة المغرب لأن عدداً من المتقنين كانوا يتخذون موقفاً سلبياً من هذا الإنتاج الثقافي الشعبي الذي كان يدرج في نطاق " الفولكلور " وكان هذا المفهوم يكتسي طابعاً قديماً.. ارتبط " الفولكلور " ارتباطاً وثيقاً بالفرق الشعبية التي تقوم بالرقصات في المواسم السياحية. وكان تنظيم هذه المهرجانات يتصل بالداخلية. ومن هنا جاء البعد التهجيني لـ " الفولكلور " وما يتصل به من " تراث شعبي ". ويمكن قول الشيء نفسه عن الفترة الاستعمارية في المغرب حيث كان الماريشال ليوطي يشجع " الإسلام الشعبي " المتمثل في الطرقية والزوايا التي تعتمد الرقص والأداء الغنائي،،، ضد السلفية التي كانت ترى في هذه الطقوس " الشعبية " بدعاً وضلالات. صاغ المفكر عبد الله العروي موقفاً واضحاً تجاه هذا الإنتاج الثقافي الشعبي (الفولكلور) بسبب التوظيف الذي كان يوظف من خلاله. ومن ثمة كانت المواقف ضد هذا التراث الشعبي بوجه عام. ولذلك، من خلال تجربتي، عندما كنت أشتغل بالسيرة الشعبية استبعدت مثل هذه المصطلحات (الفولكلور) الثقافة الشعبية (التراث) وأسليت هذا النص (السيرة الشعبية) الذي يدرج في هذا النطاق بـ "النص الثقافي.. أي أنني استبعدت حتى مفهوم التراث الذي ظل محملاً بكثير من الدلالات المتنافرة والمتضادة..

لقد استبدلت بالنص كل المفاهيم الأخرى

مصطلح صعب ويحتاج إلى وقت وجهد لكي يمكن ترسيخه وشرحه للناس ولا يعرفه غير المتخصصين بشكل خاص في هذا الأمر.

فكل المصطلحات التي كانت موجودة تم رفضها لأسباب مختلفة.. فولكلور، تراث ثقافي، ثقافة تقليدية، أسلوب حياة، ثقافة جمعية أو جماعية، ثقافة العامة، تراث ثقافي الخ..

أن كل من هذه المصطلحات من ناحية علمية يمكن أن يكون مع أو ضد.. طبعا الأكثر ما أثير هو أن مصطلح فولكلور بالنسبة للإفريقيين وبعض الشعوب مصطلح له دلالات سلبية لأنه يرتبط بالمرحلة الاستعمارية من ناحية.. من ناحية أخرى تعرف أن مصطلح الفولكلور نشأ في المرحلة الرومانسية أو مرحلة تشكل الثقافات أو الذاتيات الوطنية وبالتالي فله دلالات مرتبطة بفكرة الوطنية.. وفكرة الوطنية الآن لم تعد تباع كثيرا.. في عصر العولمة وعصر اقتصاد السوق و اقتصاد المعرفة.. ففكرة الوطنية يعنى يراد تميعها أو أنها تبقى قابلة للكسر أن لم تكن قد كسرت.. المصطلحات الأخرى التي تنسب إلى الشعب.. أيضا فكرة الشعب كما أشارت الدكتورة حصة أن كثيرا من المصطلحات والمفاهيم قد تغيرت.. كل هذا نابع كما قيل عن تصورات رومانسية مرتبطة بفكرة الذات الوطنية أو الحيوية الوطنية..

نقطة أخرى أريد توضيحها هو أنه مع إضافة فقرة احترام حقوق الإنسان والاعتماد المتبادل بين الثقافات.. أصبح هناك صوت للجماعات المختلفة وخاصة الجماعات العرقية وهذا أمر ينبغي أن نتوقف عنده لأنه يمكن أن يكون مصدر ثراء للثقافة الوطنية لا حدود لها كما أنه إذا لم يوضع في إطار المبدأ الأساسي وفق احترام حقوق الإنسان والجماعات في أن تعبر عن نفسها وعن ثقافتها في إطار الثقافة الوطنية يصبح خنجرا يمكن أن يسدد إلى الثقافة الوطنية ويؤدي إلى تمزيقها ولا يؤدي إلى إثرائها لذا ينبغي أن يؤخذ هذا الأمر بذكاء شديد وبناية

المتداولة، وأنا أشتغل بالسيرة الشعبية، بهدف إلحاقها بالمعلقة، مثلاً، وبغيرها من النصوص فتصبح إنتاجاً (نصاً) عربياً ولكن له مواصفات خاصة.. يبدو لي الآن أننا في حاجة إلى مصطلح موحد وهذا المصطلح الموحد ينبغي أن يكون أسماً لا اختصاص يمكن أن تتسع له قاعة المحاضرات في كلية الأدب كما نقول مثلاً علم اجتماع وعلم النفس...

ينبغي أن يكون هناك مصطلح موحد علينا أن نتفق عليه، من خلال النقاش، لكي يكون واضحاً وشاملاً، وبدون أي إيهام من الإيهامات السابقة التي كانت تدفع في اتجاه رفضه (الفولكلور مثلاً) . وان نحدد كذلك المجالات التي يشع لها لأن هذا هو الذي ييسر نظراتنا إلى هذا الإنتاج الثقافي الذي أنتجه الإنسان العربي في الماضي والذي ما يزال ممتداً إلى الآن.

إننا، بصدد المصطلح الذي تقدمه الوثيقة، أمام لائحة طويلة من المصطلحات العربية. إنها جميعاً تستعمل كمقابل لمفهوم "Patrimoine immatériel". ولقد أمكنني رصد خمسة مصطلحات بالعربية هي:

(1) اللامادي (2) المعنوي (3) غير المحسوس (4) غير المادي (5) الملموس بالنسبة إلى عندما تتأمل هذه المصطلحات حسب وجهة نظري أرى أن "اللامادي" ليست خطأ لغوياً، كما يرى البعض، لأن هذه "اللا" صارت فعلاً جزءاً من السوابق التي تستعمل في اللغة العربية فنقول اللا معقول، اللا راوية، اللا مفتي، إلى آخره... هي ليست خطأ ولكن لها دلالة مختلفة عن الدلالة التي نقصد عندما نلصقها بـ "المادي" لأنها تصبح توحى إلى نقيضه أي "المثالي" أو ما شابه ذلك. أما بالنسبة لمصطلح المعنوي فهو دال على المعنى في المصطلح الأجنبي باعتبار هذا التراث غير متحقق "كشيء". ولعل مصطلح "الرمزي" يقترب من هذا البعد المعنوي ولكن الرمزي له إيهامات خاصة في اللغة العربية لا يمكن إلا أن تصرفنا عن القصد.. ويمكن قول الشيء نفسه عن "غير المحسوس". أرى أنها غير مناسبة لأن ما هو حسي ليس فقط ما هو مادي ولكن ما هو محسوس هو متعدد ولا يقتصر فقط على الجوانب التي نريدها.. بالنسبة للملموس نفس الشيء.. أرى أنها وإن كانت مثلاً تشير إلى شيء يمكن أن يلمس له بعد مادي ولكنها بالنسبة للتراث نجد فيه المقصود ما هو محسوس وما هو ملموس وما هو غير ذلك.. لذلك أرى أن أنسب أو أقرب لفظة هي "غير المادي". إنه تراث أو موروثة "غير مادي" بالقياس إلى ما هو مادي، ما هو مجسم وملموس ومحسوس. ولكنه في الوقت نفسه يرتبط بما هو مادي، وغير متناقض معه. بمعنى أن هناك سلباً لمجموعة من المقومات المادية ولكن بالمقابل هناك مقومات أخرى تجعله لصيقاً بما هو مادي.. ذلك مثلاً عندما نتحدث عن الشعر الشعبي أو عن الأغنية الشعبية فنحن نتحدث عن البعد الصوتي باعتباره بعداً غير مادي ولكنه عند ما يرتبط بالآلة الموسيقية فهو سيصبح هنا متصلاً بما هو مادي.. وبالتالي فأرى أن هذا التراث الذي نتحدث عنه يمكن أن نتحدث عنه في مستويين. أولاً: في ذاته وهو كما نقول الشعر الشفوي.. الأزجال.. الأمثال.. الرقص في ذاته. ثانياً: ننظر إليه في علاقته بأشياء أخرى لأن أي خطاب كيفما كان جنسه أو نوعه لا يمكن إلا أن يرتبط بالوسيط الذي يوظف من خلاله وبالمكان الذي يوجد به وبالمساق



■ د. سيد حامد حريز

إلى آخره. إذن هذا الإنتاج غير المادي.. عندما يكون قيد الفعل أو قيد الحركة أي قيد التحقق العملي.. فهو يتجسد في ما هو مادي ومن خلاله. فعندما يرتبط الكلام بالرقص بالألات الموسيقية نجده يتجسد في فضاء أو مجلس أو موسم معين كمكان.. كساحة عمومية.. أمام الجمهور.. الخ. إنه هنا سيصبح قابلاً للتجسد في ما هو مادي. وبالنسبة للاهتمام به وبحثه وتحليله. يمكننا النظر إليه من خلال هذين البعدين: أي في ذاته أولاً (وهذا ما يستدعي البحث والصيانة) وفي علاقاته في مرحلة ثالثة.

د. سيد حامد حريز

لا بد أن نقرأ المعتقد الشعبي و بالذات العربي الإسلامي قراءة نقدية.. في ضوء طروحات الفكر العربي المعاصر خاصة في ظل طروحات صدام الحضارات الذي تم ربطه بالحضارة الكونفوشية والحضارة العربية الإسلامية .

الحقيقة كتبت العديد من النقاط على عجل ويمكن أن أعرج على بعضها إذا كان تكررت فليكن ذلك على سبيل وقوع الحافر على الحافر لعلها



تؤكد بعض الأشياء .. لابد أن نعيد النظر في بعض الأشياء ونستفيد مما ورد في اجتماعات سابقة ووجود الأخوة والنخبة الممتازة يمكن أن تثري المناقشات. سأحاول تلخيص بعض النقاط وسأبدأ بالمصطلح الذي جاءنا من الخارج وليس من الداخل وأعني الوطن العربي:

- 1 - المصطلح غريب على الوطن العربي.
- 2 - المصطلح مشوب بالغموض.
- 3 - الترجمة العربية للمصطلح غير صحيحة، فالأفضل استخدام عبارة "غير المحسوس" أو "غير المادي" بدلاً من عبارة "اللامادي".
- 4 - الوثائق الخاصة بالمصطلح (كما وردت في الاتفاقية) غير دقيقة، فأحياناً تستخدم عبارة التراث الشفاهي oral heritage وأحياناً تستخدم عبارة التراث الثقافي cultural heritage.
- 5 - المصطلح لا يتماشى مع موروثاتنا، ولا مع المصطلحات المستخدمة في الوطن العربي مثل عبارة "المأثورات الشعبية".
- 6 - المصطلح يضعنا أمام دوامة خائفة وصورة غير واقعية في تعاملنا مع التراث. وذلك بتقسيمه تقسيماً مقلداً إلى "محسوس" و "غير محسوس" أو "مادي" و "غير مادي"، كما أنه لا يتفق مع التقسيمات المتعارف عليها في مجال المأثورات الشعبية.

لقد أجازت الاتفاقية في أكتوبر 2003 لكننا اجتمعنا في الدوحة في سبتمبر 2002 قبل أن تجاز الاتفاقية، إلا أن المصطلح تم تسويقه على الرغم من أن الدكتور أحمد مرسي وشخصي كنا مصرين على الترجمة الصحيحة، لذلك طالما أنه الآن سنحت الفرصة لابد أن نقف وقفة طويلة لأن المصطلح لا يعطي التراث العربي الإسلامي حقه ولا يعبر عن طبيعته تكوينه وخصوصياته حيث نجد التداخل الواضح بين الشفاهي المتداول والمكتوب المقيّد.

أقول أنه لابد أن نقرأ المعتقد الشعبي و بالذات العربي الإسلامي قراءة نقدية.. في ضوء طروحات الفكر العربي المعاصر خاصة في ظل طروحات صدام الحضارات الذي تم ربطه بالحضارة الكونفوشية والحضارة العربية الإسلامية .. إذن هناك تحفظات كثيرة حتى من كثير من الدول بما فيها الولايات المتحدة الأمريكية نفسها... فهناك حركة يخشى أنها في النهاية ستذوب الخصوصية بالذات في الجوانب العقائدية و الروحية ... هذه هي أساس فكرة العولمة .. خصوصاً الخصوصية الوطنية و الجوانب الروحية منها العقائدية... إذن إذا كان العولمة و كل هذه الأشياء تحاول صياغة فكر جديد أحادي ... إنسان أحادي الرؤية... الأشياء القيمة الأشياء المعتقدية ... العالم الجديد ذكر صراحة أن هذه الأشياء لاتهمنا بل تعوقنا... في كتابات كثيرة جداً في هذا المضمار ... إذن... يعني هذه الاتفاقية في غاية الأهمية.. ونحتاج إلى وقفة طويلة و متأنية.

أن نزع منها ثقافة غير مادية فقط أو مادية فقط... فاللغة بمجرد أن تتحول إلى أداة وأشكال من الأداء والحركة نتكلم خلالها وتنطق غيرها فيختلط فيها المادي وغير المادي.. نحن نرى هؤلاء الناس وهم يتحدثون ويؤثرون على أنواقنا وعلى أفكارنا.. إذن يتحول الكلام إلى شيء محسوس وقوي ومؤثر.. من يستطيع أن ينكر الآن دور الدعاة.. هؤلاء الذين يقفون في القنوات الفضائية ويتحدثون بقوة وهيمنة، تستطيع أن تجعل آلاف بل الملايين يتأثرون بطرقهم في الحوار.. فإذن أول ما ينبغي أن نتوقف عنده ونتوقف الثقافة الشعبية أمامه هو التحرز الشديد من هذا التصنيف غير العلمي. ثم الذهاب نحو استراتيجية تقضي بأن الثقافة غير قابلة لهذا التصنيف... إلا لحالات إجرائية بحثية محددة... على سبيل المثال مداخلة الدكتور سعيد كانت بمثابة إجراء.. قام بتحديد إجرائي يبين متى يصبح مادياً ومتى لا يصبح غير مادي.. الحركة والصوت.. طرح إجراء افتراضي في ذهنه.

هنالك عوامل موروثة تقف وراء الفصل بين المادي وغير المادي في الثقافة تعود إلى التنازع العلمي بين العلوم الإنسانية.. أعنى التنازع في تحديد الحقول.. هذا التنازع له دور كبير في هذه التصنيفات.. منذ قليل أشار صديقنا الدكتور أحمد.. بشيء من اللمز أو الغمز.. إلى الدور السلبي للأنثروبولوجيا.. وأنا أختلف معه في ذلك لأن رصد الحراك والسجال بين علماء الفولكلور وعلماء الأنثروبولوجيا داخل حقول الأنثروبولوجيا نفسها، والتنازع بين الحقول الاجتماعية والثقافية والطبيعية وغيرها.. هذا التنازع كان في الحقيقة دائماً ما يؤدي إلى هذا التصنيف.. بحيث إن كل مدرسة تحاول أن تكسب حيزاً أو مجالاً أو مجالات أكثر لتخصصها.. ونعرف على سبيل المثال كيف استبعدت الأنثروبولوجيا الجانب السلوكي في الثقافة حتى لا يحسب على علم النفس السلوكي..

أولاً: لا بد أن أبين أن المدخل الذي طرحه الدكتور أحمد واضح أموراً كثيرة و قدم لنا سياقاً حقيقياً للاتفاقية و من الواضح أن دوراً ومجهوداً وثقلاً في هذا بصورة شخصية.. أود أن أطرح سؤالاً بسيطاً لا يخلو من السذاجة، فما دام اجتماعنا متصلاً بتأسيس هذه المجلة المتخصصة فما الذي يمكن أخذه من هذه الاتفاقية، هذا السؤال يهمني كثيراً، لأن الجواب سيحدد مناقشاتنا ويمنعها من أن تمتد أو تكون في فضاءات بعيدة عن مهمتنا و هي مهمة محددة وهي ضرورة منهجية... سأحاول أن أجيب بسرعة تسهيلاً للمفاصل التي يمكن أن نناقشها في هذه الاتفاقية.. فهذه المجلة اختارت مصطلح الثقافة الشعبية لذا ينبغي تحديد فضاءها الثقافي... هل هذه الاتفاقية تعني التأسيس لهذه المجلة في تحديد هذا الفضاء أو تحديد المهمات الحيوية الأولى التي تمكن ان تنطلق منها هذه المجلة...

استذكراً لحديث الدكتور سيد حامد عن المعتقدات هناك أمثلة صريحة جداً أوضحها في سياق ما ذكره، فهذا المعتقد إذا لم يتحول إلى شيء مادي لا يظل معتقداً... أي معتقد له تشكل مادي... لا بد أن يتمثله الإنسان ضمن ما يعتقد و ما يفكر فيه و ما يعقل.. لأبّد أن يتمثل أمامه... يراه... يحسه في كل شيء ويعاينه، و الثقافة هي كل ما يعقله الإنسان، هي كل ما يفكر فيه الإنسان و كل ما يعقله الإنسان في الحقيقة يتحول بشكل لا إرادي إلى فضاء له حيز يرى فيه، ويحس به عبر الثقافة المادية والثقافة غير المادية.. ولذا كان التصنيف كله لا أساس له من الدقة العلمية، فلو استحضرننا حتى مجالات أخرى... كالطب الشعبي مثلاً... واللغة تشكل الآن أهم و أكبر فضاء في الثقافة لأن الإنسان بأي شيء يعقل أو يفكر... باللغة طبعاً... اللغة هي العقل هي الفكر.. لكن هذه اللغة لا نستطيع

اعتقد إن هناك انثروبولوجيا جديدة أعادت النظر والقراءة لمصطلح الثقافة .. وأسست فضاءات أو أطلقت فضاءات جديدة مختلفة تماماً عن المدارس التي ظهرت في القرن الماضي منذ تعريف تايلور نزولاً إلى سلسلة العلماء الذين اختلفوا معه وذهبوا إلى فكرة التجريد، وهذا يؤكد الاختلاف الممتد بشكل طويل على مدى قرن ونصف حول تحديد الثقافة، هذه السجلات لم تنته في ما يتصل بما إذا كانت الثقافة مادية فقط أو غير مادية فقط. وهذا دليل في الحقيقة على أننا نضيع الوقت في هذه المسألة.. فحسم هذا الموضوع في هذا الاتجاه والقول بأن فكرة التصنيف هي فكرة إجرائية ومن ثم نطلقها لفضاء هذا المصطلح، وسيعزز ذلك في تقديري معطيات وكشوف كثيرة في مجال الدراسات الثقافية الحديثة الآن، التي التحمت مع الانثروبولوجيا الجديدة .. وقدمت كشوفاً دقيقة وواضحة جداً حول ما تتجزه الانثروبولوجيا الجديدة للدراسات الثقافية وخاصة عند الحديث عن التنوع الثقافي والهويات التعددية، والدراسات الجندرية ودراسة الجنس والهجرات والأقليات والأثنيات العرقية واللغوية والدينية وغيرها. وللأسف الشديد أن هذه الاتفاقية في معزل تملأ عن هذه الكشوف.. أعطي المعطيات التي أنتجت في مجال الدراسات الثقافية والانثروبولوجية الجديدة بعيدة تملأ عن هذا التأسيس الموجود في الاتفاقية، من هنا تأتي هذه المشكلة التي نحن بإزائها، أن أول المشاكل التي تصادفنا هي مفهوم المصطلح والمشكلة الثانية تتمثل في الأسئلة والمخاضات الكثيرة التي طرح بعضها الدكتور حامد منذ قليل، لماذا الآن مثلاً.. لماذا دول كبرى مثل أمريكا لا توقع ويراد لنا أن توقع.. لماذا توجد قوائم لا بد أن تسلم الآن عاجلاً.. لماذا هذا الدعم السخي الذي تقدمه الدول كلها وهذا الإحساس الوطني العالمي بأن بدون ويشكل عاجل كل هذا التراث الثقافي الذي يحتاج إلى عقود من الزمن.. وهذه الاتفاقية وضعت برنامجاً سريعاً جداً، كما لو أن المسألة سهلة وبسيطة وعادية، وليست مسألة وطنية بحثة تجري محصلتها داخل الثقافة المحلية، أي لا يمكن تحقيقها إلا إذا ارتبطت بمشروع وطني داخل الثقافة المحلية.. بدون ذلك لا يمكن .. لا يمكن لأحد أن يفرض هذا على أحد ..

الآن فقط. في هذه المرحلة من المتغيرات الثقافية العالمية فقط تطالب الاتفاقية بسرعة تحديد العناصر الثقافية غير المادية، وتسعى إلى النبش في تربة الأرض العربية الإسلامية عن شيء اسمه ثقافة.. فالثقافة العربية وغير العربية مستهدفة الآن بالجمع والحصص، وهذا ما يستعصى أمام أي مشروع لا يخرج منها ذاتها.

الثقافة .. إن لم يتم التخطيط لها وبناء كيفية جمعها وتكوينها وتأسيس سياقاتها.. الخ. من دوافع داخل الثقافة المحلية الوطنية فإنها ستكون محكومة بهيمنة خطاب آخر وقوة أخرى ضمن صراعات تدفع ثمنها غالباً.

د. سعيد قطين

إن الملاحظة التي طرحها الدكتور إبراهيم مهمة جداً... هل هذه الاتفاقية في صفتها الحالية تتماشى مع الأطروحات الأنثروبولوجية الجديدة أم أنها وليدة تصورات أجنبية لها مصلحة ما في توجيه الاهتمام بالتراث الثقافي لمصلحتها ... سأعود إلى

النقطة السابقة، وأنا أتفق مع الدكتور إبراهيم بما كان يراود متقفينا خلال حقبة الستينات السبعينات حيث كان يعتبر الفولكلور في خدمة الثقافة الكولونيالية ... وأنه وليد سوسولوجيا الاستعمار ... وبالتالي فعندما ننخرط في هذا المناخ وكأنا نخدم المصلحة الأجنبية. السؤال الذي كنت أطرحه دائماً على نفسي: هل اهتمامنا بثقافتنا الشعبية من المنظور الذي نريده نحن، وليس بالمنظور الذي يريده الآخر، هل يخدم مصلحتنا الوطنية ؟ أم يضر بها ؟

أنا أرى مثلاً لو أنه، في ذلك الوقت، أي في الستينات و حتى قبلها في الخمسينات، و بعد ذلك في السبعينات، أي، في وقت ظهور الحركات اليسارية، لو اهتمنا بثقافتنا الشعبية لما تركنا الآخرين الآن يستأسدون وهم يحسون بأن ثقافتهم ظلت مهمشة. و الآن يريدون إبعاد واستبعاد هذه الثقافة. بعد تلاشي " النزوع الأممي " صار، الآن، في المغرب، مثلاً، كل واحد يدافع عن خصوصيته الثقافية. فالأمازيغ يرون أن ثقافتهم

إن التخوفات والتوجسات تؤكد، وهي لا تريد تأكيد، أن هناك ثقافة عربية "رسمية" مهيمنة، وهي تعمل جاهدة على "إلغاء" الثقافات الأخرى .

■ د. سعيد يعقطين





مهمشة ومقصاة. والذين يدافعون عن التراث المحلي المقدم باللهجات العربية لهم الشعور نفسه ...

إنني أرى أن المخاوف والتوجسات لا معنى لها إذا نظرنا إلى الثقافة العربية ككل، نظرة شمولية. هذه الثقافة تشكلت على مر التاريخ، وساهمت فيها أطراف متعددة : عربية وغير عربية (أمازيغية صحراوية كردية...) . ماذا لو تم تبني نظرة شمولية تراعي المشترك والخصوصي. وتلقت إلى التراث غير المادي سواء كان شفويا أو كتابيا (فالشعرية والكتابة وميطان) سواء في ما هو مشترك أو خاص. سنجد عندها، وأنا أقول هذا بناء على معرفة، بأن التراث العربي، وهو يستوعب موروثة متعددة، متكامل ومتفاعل من حيث الجوهر، وأن " الخصوصيات " الخاصة ليست سوى تنويعات على هذا الكل.

إن التخوفات والتوجسات تؤكد، وهي لا تريد تأكيد، أن هناك ثقافة عربية "رسمية" مهيمنة، وهي تعمل جاهدة على إلغاء " الثقافات الأخرى. لكن ما لا يتم الالتفات إليه غالبا لدى أصحاب هذه الرؤية أيضا، هو أن قطاعا هاما من هذه الثقافة العربية نفسها، التي يتم الحديث عنها، هو ملغى ومهمش بقصد أو بغير قصد. لقد وعيت هذا منذ بداية اهتمامي الثقافي. ومن هنا جاء اشتغالي بالثقافة الشعبية العربية (القديمة والحديثة) لأنني لا أعرف غير العربية. ولو كنت أمازيغيا لاهتممت بالتراث غير المادي الأمازيغي، وتعاملت معه في نطاق الثقافة العربية التي تفاعل معها متجوه خلال قرون عديدة من التعايش اليومي. تماما كما أفعل، الآن، في دراستي في الأدب الحديث، حيث أدرس الرواية العربية في تفاعلها مع التراث الغربي التي أنتجت في نطاقه بدون أي عقدة أو مركب نقص .

د. أحمد مرمي

أثيرت الكثير من القضايا و أنا بالتأكيد اتفق مع صديقي العزيز و أخي الدكتور سيد حامد ان هذه الاتفاقية ليست قرآنا منزلا وليست دستوراً إنما هي في الحقيقة صك أو وثيقة ذات أهداف محددة ... ولعلي أظن أن المصطلح أخذ حقه من الدراسة كثيراً... و كما نعرف في مجال الدراسات الإنسانية إنه لا يوجد تعريف جامع شامل... مانع ... و حينما نخضع الثقافة للتعريف فليس هناك تعريف واحد إنما هناك تعريفات كثيرة وهذه الصيغة التوافقية التي انتهوا إليها لكي يتجنبوا كثيراً من المشاكل التي يمكن أن تنشأ عن تعريف يبدو أنه ذو اتجاه معين، أو يخدم فكرة معينة و لعل في حديثي عندما ذكرت ... بكل المصطلحات الموجودة على الساحة الثقافية تاريخياً إلى الآن

و بصرف النظر عن اتفقي أو اختلافي مع هذه المصطلحات فأنا شخصياً أرى أن المصطلح العربي المأثورات الشعبية أكثر تعبيراً وصدقاً وعلمية في الدلالة على ما نحن بصنده من هذا المصطلح ولذلك مع استخدامنا للمصطلح الذي تم إقراره في الاتفاقية لابد من مراعاة الخصوصيات الوطنية أيضاً في هذا الشأن.. ولعل هذا ما دعانا وكنت أنا.. أحد الذين دعوا بشده إلى فكرة القوائم لأننا قد نختلف حول تعريف

المصطلح، لكن في النهاية هذا ما يراه السودانيون تراثاً ثقافياً غير مادي خاصاً بهم هو ما ينبغي صونه واحترامه. وهذا ما يراه الجزائريون وقد يختلفون في هذا مع السودانيين.. أو مع المصريين.. أو البحرانيين.. من عناصر هذا التراث الثقافي غير المادي يرسلونه في قوائم إلى اليونسكو، وبالمناسبة.. ليس هناك إلزام.. الذي يريد أن يقدم قوائم والذي لا يريد أن يقدم لا يقدم.. والمقصود به بمسألة تقديم القوائم لأن الاتفاقية ترى أمرين أن هناك قوائم خاصة بهذا التراث الثقافي غير المادي الذي يمثل عنصراً أو عناصر ثقافية وأمر آخر قوائم التراث التي تحتاج إلى الصون والدعم وهناك قوائم أخرى تحدد العناصر.. عناصر التراث الثقافي غير المادي.. أو الماثور الشعبي.. أو الثقافة الشعبية.. المهددة بالخطر أو بالزوال.. هذه قائمة وهذه قائمة المقصود بهذه القوائم... أولاً: أن أعرف أن هذه عناصر تراثي الثقافي غير المادي التي أرى أنها جديرة بالصون والعمل على صونها واطلب من المجتمع الدولي أن يساعدني على صونها إنما لا أحد يتدخل على الإطلاق في إعداد هذه القوائم ولا يفرض علي أصلاً أن أقدم هذه القوائم إنما إذا أردت المساعدة من المجتمع الدولي وفقاً لنصوص الاتفاقية فعلي أن أقول للمجتمع الدولي هذا ما لدي وهذا ما أخشى عليه من الزوال أو الاندثار أو الانهيار أو التدمير..

أنا شخصياً أرى أن الاتفاقية نقطة متقدمة جداً لأن لو ترك الأمر في إطار المفهوم العام للثقافة الشعبية.. طبعاً أنا اتفق مع الدكتور إبراهيم في كل ما قاله.. فيها يرتبط بالثقافة الشعبية.. لكن التراث الثقافي غير المادي ليس هو كل الثقافة الشعبية وإنما ينبغي فقط أن يكون مفهوماً أننا نتكلم عن التراث الثقافي غير المادي كجزء من هذه الثقافة الشعبية وهو ما نحن بصددده وما تتعرض له الاتفاقية، ليس هذا هو الثقافة الشعبية بكاملها أو بمجملها أو

بعناصرها على الإطلاق. لكن إذا ظل الأمر في إطار المصطلح العام، وهو الثقافة الشعبية فإن الاهتمام سيظل موجهاً إلى ما يسمى بالتراث الثقافي غير المادي. لماذا؟!

لأنه موجود وشاخص ويمكن معرفته ورؤيته بالإضافة إلى ما يشكله هذا التراث الثقافي المادي من منافع.. الحالة المصرية على سبيل المثال نموذج واضح.. فما يرتبط بالآثار المادية للحضارة المصرية على اختلاف عصورها تلقى اهتماماً وعناية لأن هناك آثاراً مادية موجودة وهذه الآثار يمكن تحديدها ومعرفتها وترميمها وصيانتها والأمر سهل جداً. المشكلة هي الجانب الآخر من الثقافة الشعبية.. وهو يرتبط بهذه الجوانب التي نحن بصدددها والتي توفرت عليها الاتفاقية.. لكي تجعل هناك التزاماً.. أو تنبه إلى أن هناك التزاماً ينبغي أن تأخذ الدول نفسها به من المهم أن نعرف أن كل اتفاقيات اليونسكو لا تلزم أحداً بشيء.. وإنما هي أقرب ما تكون إلى خطوط توجيهية عامة... لكن إذا أراد أحد مساعدة اليونسكو فينبغي أن يقول لها أي مساعدة يريد.. مثل إنقاذ آثار النوبة في مصر.. فلولاً مساعدة اليونسكو ما كان لمصر أن تنفذ آثارها.. بل أن هناك آثاراً أغرقها السد العالي وانتهت.. على الأقل لم يكن بوسع مصر إنقاذ هذا التراث الثقافي المادي الذي يعبر عن حضارة سابقة ماثلة كمعبد أبو سنبل.. لولا مساعدة اليونسكو، واليونسكو بالمناسبة من أفقر المؤسسات التابعة للأمم المتحدة وهي تعتمد على تمويل مثل هذه الأشياء على هبات من الدول التي تخصص جزءاً من أموالها.. أو غيره.. لمظاهر الثقافة العالمية.. ولعل هذا أحد الجوانب الإيجابية للعولمة أو عولمة الثقافة لأنها ليست كلها شراً.. لأنه بسبب العولمة أصبحت هناك قناعة بأن الرقصات - مثلاً - التي يؤديها مجموعة من الناس في بيئة منعزلة جداً إذا ضاعت.. ضاع جزء من التراث الإنساني العالمي وليس من تراث الجزائر أو تونس أو



المغرب أو البحرين أو السودان أو مصر. هذا في حد ذاته إيجابي.. أنا أميل إلى النظر إلى الجانب الإيجابي مع عدم تجاهل الجوانب السلبية فيما يرتبط بما طرحه الدكتور سيد أيضا هذه القوائم توضح الخصوصيات .. التعريف قد لا يشير إليها لكن القوائم هو الشيء المادي الذي يمكن الاعتماد عليه في تحديد الخصوصيات والأولويات المرتبطة بالثقافة.

هذا هو أساس النهضة بصرف النظر عن الموضوع الذي نتحدث فيه. لأن كل حضارة يسيطر عليها قطب من الأقطاب فبالتركيز يسعى إلى أن يخدم مصالحه.. وهناك مثل إنجليزي يقول.. كثيرون ينجحون بذكائهم وكثيرون ينجحون بغباء الآخرين.. وأرجو أن لا نكون ممن ينطبق عليهم الجزء الثاني من المثل.

لا بد أن يكون هناك عمل إيجابي وأظن أن هذه الاتفاقية تنبه إلى هذا. يعني إنها تقف إذا نظرنا في مضمونها برغم من كل المثالب التي تأخذ عليها في وجه مثل عملية التثويب هذه .. لأنها تجعل من احترام حقوق الإنسان والجماعات وما أشار إليه الدكتور سعود عن الثقافة الشعبية أمراً جديراً بالاهتمام. المرة القادمة أرجو أن نناقش اتفاقية تعزيز تنوع أشكال التعبير الثقافي.. أو الأشكال الثقافية. لأنهما يسيران جنباً إلى جنب ويصبيان في نفس ما نتحدث عنه..

هذا الكلام يا دكتور إبراهيم يتضمن الإجابة على سؤال حضرتك فيما يرتبط بالفضاء الذي يخص مجله الثقافة الشعبية التي اجتمعنا لنحتفي ونساعد باتها إن شاء الله ستكون إضافة هامة إلى الحركة الثقافية بوجه عام وإلى ما نحن بصدد بوجه خاص. هذا التراث الثقافي غير المادي .. تجليات الثقافة الشعبية ليس هو كل الثقافة الشعبية .. أنا أخشى ما أخشاه أن يكون هناك تصور أن التراث الثقافي غير المادي وهو كل الثقافة الشعبية.. لا .. إنما هو جزء من الثقافة الشعبية طال إهماله والتكرار له وتهميشه .. فتأتي هذه الاتفاقية لتنبه إلى أن الثقافة الإنسانية تضر خسرانا شديداً إذا لم يتم الصون والحفاظ والحماية لهذا التراث الثقافي غير المادي وطبعاً المجال لا يتسع لكي ننقل إلى منظمة أخرى تعمل على نفس هذه الأمور... وهي المنظمة العالمية للملكية الفكرية فمثلاً في مناقشة حقوق الملكية الفكرية للمثورات الشعبية في إطار هذه المنظمة استخدم في البداية مصطلح الفولكلور ثم تعبيرات الفولكلور.. ثم تعبيرات الثقافة الماثورة (TCES) لأن هناك من يزعج إذا سمع كلمة فولكلور فوصلوا في الآخر إلى أنها (TCES) هذا مصطلح جديد .. أهر مرانف للفولكلور؟؟... أنا ما عاد يشغلني التعريف مع أهميته.. لا أنكر أهمية التعريف.. لكن يشغلني ما يترتب على هذا التعريف من تحقيق للقوائم... وبالتالي فإن القوائم غاية في الأهمية... هذا التقسيم كان مسألة إجرائية ، هناك عبارة جميلة جداً تقول ان اللغة ليست كانتا منفصلاً يعيش في فراغ .. اللغة هي المتلاهي/الإنسان .. فإذا تدهور حال المتلاهي .. وأحتقر المتلاهي/الإنسان وأحتقر ما يهزج به وما يغني به وما يقوله بالتركيز لن نهتم لا بلغته ولا بفكره ولا بمعتقداته و لا بأي شيء على الإطلاق.. فالقضية في أساسها هي الإنسان.. ولذلك ثمة شرط حاكم في الاتفاقية وقد يكون إيجابياً جداً ويمكن أن يكون سلبياً جداً.. وهو احترام حقوق الإنسان.. ما لم يتم هذا في إطار احترام حقوق الإنسان فلا اليونسكو ولا أحد يستطيع مساعدتك بل سيقف ضدك لأنه أصبح من

حق الجماعات المختلفة أن تشكو من أن ثقافتها مهمشة وإنه لا يتم الاعتراف بها إلى آخره وهنا أرجو من المجلة أن تقوم بدور مهم جداً في التنبيه إلى أن ما فات من تهميش لثقافات أو لعناصر ثقافية داخل إطار الثقافة العربية وهذا ما أشار إليه الدكتور سعيد وضرب أمثلة عليه أمر ينبغي مناقشته بعقل مفتوح.

فالتهميش والاستبعاد أدبا إلى نشوء مشاكل ثقافية سياسية على مستوى المجتمعات. لقد أن الألوان إن تدرك أن الثقافة الشعبية في مجملها وعاء يتسع لكل التنوع الموجود في المجتمع تحت غطاء الثقافة العربية.. إذا تنبهنا كمثقفين.. إلى ما يحدث الآن في العالم من أنثروبولوجيا جديدة.. ومن عولمة يدفعنا إلى أن ننظر نظرة جديدة تختلف تماماً إلى مكونات هذه الثقافة لا نستبعد منها شيئاً ولا نرفض منها شيئاً بل نسبح لكل هذه العناصر أن تتفاعل في جو صحي وثقافي يحترم حقوق الفرد وحقوق الجماعات وحقوق الشعوب في أنها تعبر عن ذاتها في إطار ثقافة وطنية تحترم أصحابها ومبدعيها وممارسيها.

د. إبراهيم عبدالله غلوم

على أية حال أنا اعتقد أن مسألة القوائم تحتاج إلى حوار، فلقد وضحت بأن الأفضل والأكثر علمية للمجلة ألا تتعامل مع هذا التصنيف .. مادي أو غير مادي.

وهنا يمكنني أن أسأل ماذا نأخذ من هذه الاتفاقية؟ سأجيب على هذا الشيء بسرعة.. سنأخذ منها جوانب كثيرة.. ذكرها البروفيسور حامد فهذه الاتفاقية تحفز على أن تقوم كل دولة بصون قرائنها.. توفر دعماً للتشجيع على تكوين مؤسسات لاحتضانها وتهيب بالدول أن تكون بها مشروعات وطنية على الأقل، وهذه نواحي مهمة.. وهي تلخص ما قلناه منذ السبعينيات عن الفلكلور في وطننا العربي.. ولم يسمعنا أحد..

الآن يأتي الكلام من منظمة دولية وفي فترة حرجة سياسياً وثقافياً فيما يتصل بعلاقة الثقافة العربية الإسلامية بالثقافة الغربية.. فلو تأملنا الخارطة الثقافية العالمية اليوم ستجدون أننا أمام أحلك وأحرج وأدق المراحل التي نمر بها .. القصة ليست حروباً الآن فقط وعسكر وما إلى ذلك .. القصة تتمثل في آلة غير مادية .. تخترق طاقة هذه الأمة بشكل مختلف.. قد يتحفظ أخي الدكتور أحمد أو قد تحفظون لو قلنا اليوم عندنا اتفاقية وضعت بشكل بيروقراطي عبر موظفي الوزارات الذين يمثلون بلادهم في اجتماعات اليونسكو.. لكن أنا لا أستبعد في مستقبل قريب أن يفرض علينا هذا الشكل فرضاً.. وأن تأتي فرق دولية لجمع تراثنا الثقافي .. هذه الاتفاقية تحرر وتحفز وتعطي دفعة قوية للعودة والاستكمال هذا التراث ووضعها في مكانة لائقة والاعتراف به وإعطائه شرعية قوية في المجتمع الثقافي .. هذا شيء مهم جداً في المجتمع الثقافي .. وهو مكسب وجاء من منظمة دولية الآن، مما يعني أننا نستطيع أن نحرك الثقافة الشعبية ونحرك المنتدى الدولي فيها ونخاطب الجامعات بأن هذه الثقافة تعبر الأجيال الأكاديمية وتدخل في المؤسسات.. تدخل في التعليم العام.. والتعليم العام كان يرفضه رفضاً قاطعاً.. بل ينظر له نظرة هجينة.. هذا جانب.. الجانب الآخر هو بناء المؤسسة .. الاعتراف لهذه الثقافة بأن تكون لها مؤسسة.. والدعم المادي لها .. هذه ثلاث محاور رئيسية: الجمع.. والتكوين .. والتصنيف والدراسة .. هذه عناصر مهمة جداً نعتز بها ونقرأها.. أما الجانب الذي نقف عنده بمحاذير علمية متشددة فهو أن الاتفاقية تعيد لنا خطاب التصنيف لثقافتنا العربية وفق ما هو مادي وغير مادي، وتفرض علينا أن نتجارب مرة أخرى مع هذا التصنيف لثقافتنا العربية والإسلامية.. بينما الثقافة بناء يتكون من ما هو مادي وما هو غير مادي..

إن رواية مثل رواية السد لمحمود المسعدي

هي فانتازيا خيالية.. لكن يتجلى المكان فيها وكأنك تراه عياناً.. ولا يمكن تشكيل هذه الرواية في أي عمل بدون الإحساس بالمكان وبالعكس فإن لغتها تبحث إحساساً قوياً بالمكان.. ولا أعرف كيف استطاعت هذه الاتفاقية أن توظف في المجال الثقافي عبارة غير محسوس.. أي تعضي صفة غير محسوس لما هو ثقافي .. هذا غير ممكن أبداً.

د. سعيد يقطين

أرى أن جزءاً كبيراً من الثقافة العربية المتصلة بالبعد الشعبي ظل مهمشاً وملغى.. وما نجده الآن في العديد من المخطوطات التي لما يتم تحقيقها. مثلاً بالنسبة للملحون في الشعر المغربي نجد جزءاً أساسياً وكبيراً منه ما يزال مخطوطاً. لذلك فإني أتفق مع فكرة تقديم ركن خاص بـ "المتون" أو النصوص كمادة خام. وأرى من المفيد إضافة زاويتين في المجلة : لسمي الزاوية الأولى "دراسات مقارنة"، وبصدها يكون هناك توجيه في كل عدد، لمقارنة مثلاً بين الثقافة الشعبية العربية ونظيرها في العالم.

ثانياً: يخصص ركن، اعتبره كذلك نافذة على العالم، وهو ركن الترجمة لتقديم الدراسات الكلاسيكية الصلبة التي كتبها مستشرقون عن التراث أو عن ثقافتنا الشعبية لأنها غير متداولة أو غير معروفة لدى القراء ...

فلنحاول أن نتوقف عند هذا السؤال: هذا المصطلح قابل لأن يأخذ به كاستراتيجية المجلة ؟ أن هذا السؤال المباشر الذي طرحته.. وأنا أرى دائماً أن المصطلح غير التصنيف.

التصنيف نفسه مادي وغير مادي إجراء منهجي والمصطلح أيضاً إجراء منهجي يعني أن الباحث أو العالم يضع اصطلاحاً معيناً في ضوء مجموعة من التطبيقات والمعطيات والمواد التي يكونها.. فيصل من خلالها إلى صك أو إلى تحديد أو إلى تجديد نوع معين أو ممارسة معينة فلنا لو أخذنا بهذا المصطلح وقلنا ان مصطلح الثقافة غير المادي هو أحد المستويات التي ستوصل وتؤسس له هذه المجلة فلنا أمام إشكالية..

هنا يعني أننا وقعنا في الشرك الذي تحدثنا عنه ولكن مصطلح الثقافة وأيد وصفها بالشعبي أو العودة إلى المأثور.. المأثور الشعبي .. ورغم أن هذا المصطلح هو ما اتفقنا عليه لكن في الحقيقة هناك نوع من التحيز المحدود للمدرسة الفولكلورية .. أو مدرسة علماء الفولكلور .. فالتداخل الحاصل الآن في العلوم والنتائج التي توصلت لها أو الكشوف الجديدة التي أطلقتها الأنثروبولوجيا الجديدة والدراسات الثقافية ألغت هذه الفواصل.. وأصبحت كلمة ثقافة وحدها تخترق كل أشكال التعبير.. بدون استثناء .. والغريبة أن علماء الأنثروبولوجيا لما ناقشوا هذا المصطلح وحاولوا تعريفه جاءت كل تعريفاتهم تعني هذي الدلالة .

حتى تايلور في نفس الكتاب الذي وثقه في البدائية عاد وأضاف الثقافة له.. فإذن المصطلح أداة.. يعني تحديد أداة لاستراتيجية معينة فإذا سلمنا بالثقافة غير المادية

فلا بد من وضع هذا التصنيف انطلاقاً من هذه الاتفاقية لتصبح استراتيجية العمل في الثقافة الشعبية قائمة على نوع من الفصل بين ما هو مادي وبين ما هو غير مادي السؤال الآخر هو كيف نحدد المجالات التي تدخل في الحيزين مع بعض؟ مادي وغير مادي؟

د.سيد حامد حريز

النظر في نص الاتفاقية ثم مناقشة ما جاء في المادة رقم 2 في الاتفاقية هذه مهمة لكن لا اعتقد أننا نتخوف من الدخول في مباحثات المصطلحات تايلور نفسه قال مصطلحه في إطار الثقافة البدائية .. وهذا مرفوض .. لا يوجد أحد بدائي نرى المصطلح ونورد رأينا في المصطلح الإشكاليات التي ذكرناها أو التي نراها نسير إليها.. ونوضح السلبيات والإيجابيات... ونحن الآن نعيش في مرحلة حتمية ثقافية.. حتمية مفروضة علينا .. رضينا أم أبينا هذا أمر محتوم.. والعولمة محتومة .. فنحن نوضح هذه الأشياء ونوضح أبعادها .. من غير أن نلزم المجلة بأي شيء. وجهات نظر نقدية للمصطلح..

د.أحمد مرسي

الآن هناك مايزيد عن 188 تعريفاً للثقافة فإذا دخلنا في معضلة المصطلح لن نخرج منها.. ما أريد أن تنتهي إليه هذه الجلسة.. هو إن الثقافة ليست التراث الثقافي غير المادي إنما هو مرة أخرى تجل من تجليات الثقافة .. إذن فليست المجلة معنية فقط بالتراث الثقافي غير المادي .. إنما تعنى بكل ما يدخل تحت مصطلح الثقافة في أوسع تعريفاته وهو يتسع لهذا وذاك. أن الخطوط الفاصلة في الثقافة بين ما هو مادي وبين ما هو غير مادي هشة جداً وغير واضحة في كثير من الأحيان.

فكان الرد إن الشيء المادي واضح وله حدود تستطيع أن تصف هذا الكوب.. ليس المهم الكوب وليس المهم مثلاً المقيس هذا المقيس مادي ولكن الأهم من كونه مادياً ينبغي المحافظة عليه.. المعرفة التي انتقلت بين الأجيال وبين الناس حول هذا المقيس .. كيف يصنع.. قيم يستخدم .. التطور الذي حدث لاستخدامه .. هذا هو الجانب الذي يقصد به غير المادي .. في حين أن المنتج الذي أراه أمامي (مادي).. لكن المعرفة التي تدخل تحت التراث الثقافي غير المادي.. هي المعرفة المعرضة للضياع والانتثار وللنسيان لأنه يمكنك أن تحافظ على المقيس كشيء مادي مثلاً، لكن طريقة صنعه وما يربطه به من معارف.. الخ قد تنسى أو تضيع، فيضيع جزء من تراثنا الثقافي الإنساني.

د.سعيد يقطين

النظر إلى المصطلح من زاوية أخرى عندما نقول الثقافة أو التراث الثقافي غير المادي.. أطرح هذا السؤال: من هو منتج هذا التراث الثقافي غير المادي؟؟ بالنسبة إلى الاتفاقية فإنها تشدد على الهدفين التاليين:
أولاً: صون التراث الثقافي غير المادي.
ثانياً: احترام التراث الثقافي غير المادي للجماعات والمجموعات المعنية والأفراد المعنيين.

ماذا أفهم من هذا التحديد ؟ هناك نوع معين من التراث و هو " التراث الثقافي غير المادي " . إنه هنا عام جداً. ثم هناك ثانياً احترام التراث غير المادي للجماعات والمجموعات المعنية والأفراد.. أنا أفهم من هذه الصياغة أنها تتصل بنوع معين من التراث الثقافي. وهذا التراث الثقافي هو شعبي بالدرجة الأولى لأنه غير مادي. ويمكن أن نرى أنه يستوعب في حالتنا العربية : التراث الثقافي غير المتحقق مادياً أي أنه غير المدون. إنه غير محفوظ ومعرض

للتلاشي بسبب عدم الاهتمام به وصيقلته..

ما معنى غير متحقق؟ أي أنه ما يزال في مرتبة أولى من التحقق المادي وهو الصوتي (الشفاهي) وإذا ما دون فإنه سيصبح متحققاً مادياً، ولكن من خلال وسيط (الكتابة المخطوط) . غير أن هذا التحقق المادي من خلال هذا الوسيط يجعله في حاجة إلى الارتقاء إلى درجة أعلى، باستخدام وسيط أرقى وأضمن (الطباعة) . لقد شددت سابقاً على الوسيط (الشفوي والكتابة) في صون التراث غير المادي لأن تطور الوسائط يجعل الصيانة تتحقق وفق تطورها: إن ذاكرة التكوين الكتابي أطول من الذاكرة الصوتية. كما أن الطباعة أضمن من الوراقة. ويمتدعي التطور الآن الانتقال إلى الرقمنة .

إن الصيغة التي أدق من خلالها " غير متحقق مادياً " أي قبوله الارتقاء إلى استخدام وسيط جديد لمقاومة الزمن. وهنا يحضر مفهوم الصيانة : الانتقال من الشفوي إلى الكتابي فالطباعي فالرقمي .

د. إبراهيم عبدالله غلوم

أنبه إلى خطورة التصنيف مرة أخرى.. اقترح جميل جداً القيام بدراسة تأويلية في المصطلح .. ولكن كاستراتيجية لا بد أن نطلق فضاء هذا المصطلح مجرداً تماماً من أي تصنيف أو من أي تأويل مهيم وجاهز، والدراسات الميدانية للعناصر الثقافية تثبت ذلك بعيداً عن التنظير المجرد في المصطلحات يكفي أن نقعد أمام راية من كبار السن وتستمع إلى لغته وكيف يرى العالم اليوم لتكتشف حقيقة وهم التصنيف للثقافة بين المادي منها وغير المادي.

د. حصة الرفاعي

ما أود قوله هو أن هاجس الحفاظ على المأثور الشعبي وكل ما تفضل به الزملاء هو قضية متكررة في أبحاثي وربما في أبحاث بقية الزملاء وجميعنا طبعا نشترك في هذه الأفكار لا بد أن نعترف بأننا في العالم العربي نمر بمرحلة حرجة جداً، وهذا ينعكس على مآثورتنا الشعبية، وهذه ليست نظرة تشاؤمية وإنما نظرة تحفيزية لكي نحفز أنفسنا على مواصلة التطور والتقدم.. الأمم الأخرى كانت تنهل من بئر العرب ومن بئر الثقافة العربية والآن انقلبت الصورة وانعكست الآية، وأصبحنا نمتاح من بئر العالمية في نظرياتنا ومناهجنا وتصنيفاتنا. وعلينا أن نعترف بذلك. أن اعتراضني على كلمة صون يجب أن لا يفهم على أنه تأثر بمواقف دول أجنبية، فتلك الدول لها ظروفها الخاصة التي ساهمت في تشكيل تراثها الثقافي والذي يفتر بحكم تلك الظروف إلى العراقة. على عكس الثقافات الأخرى ومنها الثقافة العربية ذات التراث العريق، بل أنا أقترح أن تكون كلمة صون ومتابعة، فالمأثور الذي آل إلى الانقراض بحكم توقف وظيفته قد استحال إلى موروث ويجب علينا أن نصونه، أما المأثور الحي الفاعل فهو يحتاج إلى متابعة ورصد التغيرات التي تطرأ عليه مع تغير الأفكار



أن اعتراضني على كلمة صون
يجب أن لا يفهم على أنه تأثير
بمواقف دول أجنبية، فتلك
الدول لها ظروفها الخاصة
التي ساهمت في تشكيل تراثها
الثقافي والذي يفتقر بحكم تلك
الظروف إلى العراقة.

■ صحنه الرفاعي

ونحن نعرف جيداً أن الحرف تدخل في مجال
الثقافة المادية.. هي عبارة عن فرعين.. العمارة
الشعبية والحرف والصناعات.. فكيف تدخل
المهارات المرتبطة بالفنون الحرفية التقليدية في
نطاق الأدب الشعبي؟

فأشكال التعبير والمعارف والمهارات وما يرتبط
بها من آلات وقطع ومصنوعات وأمكن ثقافية
ليست تراثاً لا مادي كما تشير المذكرة بل هي
مادية مئة بالمائة.. أيضاً تتردد عبارات الفكري
والمادي.. مع أن المادة أيضاً فكر وتحتاج إلى
تفكير.. فكيف لصانع الحرفة الشعبية.. أن يصنع
قطعة ما دون أن يفكر؟ هي إذن تفكير.. ما
الفصل بين للفكري والمادي يعتبر فصلاً خاطئاً
يجب أن ننقبه إليه. مع الأخذ بعين الاعتبار أن
الفصل بين مكونات المأثور الشعبي هو فقط

والمجتمعات والتداخل الثقافي الذي يحدث بينها،
فالمجتمعات الإنسانية لا تتوقع ولا تتفلق على
نفسها بل تتواصل وتتفاعل ثقافياً بشكل مستمر.
وهذه المظاهر تنعكس على مآثوراتها الشعبية،
التي يجب علينا كباحثين أن نلتفتها لنعرف مدى
التغير الذي طرأ عليها. هذا التغير الذي لا يمس
جوهرها بل يحدث عادة في الأهداف البعيدة عن
الجوهر. وهذه التغيرات هي سر حيوية المآثور
الشعبي وأهم مظاهر نشاطه.

نقد لاحظت خطأ واضحاً في المصطلحات بين
الجانب المادي والجانب الشفهي.. وجاءت في
مواقع كثيرة من المذكرة.. وهذا شيء يجب أن
ننتبه له، في ملدة 2 مثلاً ورنيت بعض المسميات
التي تخطت خطأ كبيراً بين الجانبين، مثلاً
المهارات المرتبطة بالصناعات الحرفية التقليدية



من الناحية النظرية لغرض تسهيل مهمة الباحث. أما من الناحية التطبيقية فالأنماط الشعبية متداخلة وتشكل كياناً واحداً غير قابل للتقسيم والانفصال عن سائر المكونات التي تتناغم معه. فرقصة السامري، وهي رقصة نسائية معروفة في دول الخليج، هي شعر ولحن ورقصة وزى شعبي وعادات وتقاليد وممارسات طقسية في آن واحد. وهذه العناصر التي تشكل اضلاع المربع في تكوين الفولكلور ربما تتساوى في أهميتها بالنسبة للدارس.

د. سعيد يقطين

إن الحديث عن حماية وصيانة شيء معناه أنه معرض للزوال إذا لم يخزن باستثمار الوسائط الجديدة للتخزين والحفظ. ولا يمكن أن يكون هذا "التحقق" إلا بالقيام بعمل يجعل هذا التراث غير المادي مستمرا ومتواصلا. إنه التأويل الذي لم يتفق عليه معي الأستاذ أحمد.. إلني أقصد بـ "غير المتحقق ماديا". أنه في حاجة إلى ضبط وفي حاجة إلى أن يصبح وكأنه "مادة" عن طريق "تحققه" من خلال وسيط.. بمعنى شيء بين أيدينا. وهذا هو مبرر الاهتمام بالتراث غير المادي والعمل على صيانتته،

وذلك عن طريق نقله من " الغياب " إلى " الحضور ". وهذا هو معنى التحقق .

د.سيد حامد حريز

كثير من المهتمين بمجال صيانة التراث لا يستطيعون توضيح رؤية لهذا المصطلح.. لذلك كون المجلة تخصص باباً معيناً لذلك.. يستطيع تقديم رؤيتنا.. هذا الشيء فيه خدمة، التركيز على الشفاهي غير المادي.. لكن الأشياء المنصوص عليها في المادة 2 أغلبها تراث مادي.. طالما ان المادة 2 هي نقطة الانطلاق لذلك لا بد من التوقف عندها.

ان ملاحظتنا على هذه المادة تتمثل في نقطتين وهما:

- 1 - أن المادة أسهبت في إعطاء أمثلة من مفردات التراث المادي على الرغم من أن الاتفاقية معنية أساساً بالتراث غير المادي.
- 2- ان المعيارية، أو بالأحرى، الجهات التي تحدد إذا ما كان العمل الفني أو الإنتاج الأدبي.. إلخ عملاً تراثياً أو غير ذلك، دخل فيها الأفراد بنص المادة رقم (2) وبعبارة و " أحياناً الأفراد "، وذلك على الرغم من أن الأمر المتعارف عليه هو أن " الجماعة " هي التي تحدد تراثية الأعمال الفنية والأدبية من خلال القبول والتداول والتبني التام. ولا ينفي ذلك دور الفرد المبدع في الانتاج الفني والأدبي أو في نشره، إلا أن ذلك لا يعطيه الحق في تحديد تراثيته من عدمها، فذلك من اختصاص الجماعة.

د.إبراهيم عبدالله غلوم

لا بد من ملاحظة، فمن الواضح أن الدول قد وافقت على الاتفاقية دون الرجوع إلى المتخصصين في أصحاب الميدان وأصحاب التجربة لمناقشتها وإقرارها.

الخطورة في الموضوع نلتمسها الآن.. أما مشروع مثل مشروع الثقافة الشعبية.. فأرى الآن وكان هذه الاتفاقية سوف تلقي ظلالاً على محددات هذه المجلة.

حاولت معرفة الغرض الأساسي من هذه الاتفاقية.. ما الذي يجعل اليونسكو اليوم في هذه المرحلة تطرح هذه الاتفاقية؟

والجميع يعرف، كل من دخل في نطاق هم الثقافة الشعبية يدرك أن البحث في الثقافة الشعبية يثير تراكمات ورواسب العقل في بيئته المحلية بكل ما هي عليه من صراع واختلاف.

مثلاً لو كانت هناك أقلية معينة متعايشة مع مجموعة أقليات أخرى .. وبحثنا في عناصر ثقافتها الشعبية منجد فيها تداخل ثقافي متبادل .. كما منجد فيها عناصر اختلاف وتضاد.. ولم يكن ذلك وارداً في سياق الاتفاقية، لأن غرضها المحافظة على التراث المقرونة بالهيمنة والفحص والكشف عن ذلك العقل المترسب في الثقافة الشعبية والذي يحرك دوافع وسلوكيات وربما سياسات أيضاً.

وجدت ذلك في صفحة 8 .. تحت عنوان صون التراث الثقافي غير المادي على الصعيد الدولي.. في المادة رقم 19 تعترف الدول الأطراف .. دون الإخلال بتشريعاتها الوطنية وقانونها وممارساتها العرفية بأن صون التراث الثقافي غير المادي يخدم المصلحة العامة للبشرية.. وتتعهد بهذه الغاية بأن تتعاون.. في مجال التراث الثقافي غير المادي..

هذه العبارة لا بد أن يكون لها تفسير قانوني لدى الأمم المتحدة، وربما اعتمد بعض الموجهات السياسية الراهنة دولياً.. نرجع للتعريف في المادة 2 فرع 1 في عبارة يفهم منها شيء علدي لكن لاحظوا علاقتها المضادة للنص الذي قرأته منذ قليل. استدعاء الجماعات والمجموعات بصورة مستمرة بما يتفق مع بيئتها وتفاعلاتها مع الطبيعة وتاريخهما.. هناك المصلحة البشرية وهنا مع بيئتها .. هنا اعتراف واضح بأن هناك

مشكلة إزاء التعاون مع التراث الثقافي الذي وصفوه بأنه غير مادي .. هذا التراث الذي له خصوصيات محلية ترتبط بتوترات وصراعات بين الأقليات وأحياناً بين الحكومات وبين المجتمعات المحلية لدرجة أن مجرد إثارة هذا الموضوع قد يثير إشكالات سياسية لا حصر لها عند هذه الحكومات.

التعريف إذن يعترف بهذه الخصوصية .. يعترف بهذه النقطة.. لكن الفرض الدولي في هذه الاتفاقية يستهدف المصلحة البشرية.. ماذا تعني المصلحة البشرية؟ ومن أين ينحدر هذا المصطلح الذي يجتمع بين الثقافة والسياسة؟

د. أحمد مرسي

ليس هذا رأينا وحدنا فيما يرتبط بالتعريف والغموض في بعض الأشياء والعلاقة الملتبسة بين المادي وغير المادي.. لكن هذا الكلام تم الحديث فيه مؤخراً وكان المقصود بمصطلح غير المادي هو ما نعنيه بالشفاهية.. وكان المفهوم أن التراث المادي واضح جداً.. ومفهوم جداً.. ولا يختلف عليه أحد.. المشكلة كانت في غير المادي والتي نتيجة لجهود كثير من الدول التي يصدق عليها تعبير الدول النامية.. إن كثير من تراثها هذا ينتهب ويساء استخدامه ولا بد من ثمة وسيلة لحماية هذا التراث، وإن اتفاقية حماية التراث الطبيعي والثقافي ليست كافية في هذا الأمر.. هي واضحة تماماً فيما يتصل بالتراث المادي أو الطبيعي.. لكنها في الجانب الآخر غير واضحة.

وكان المقصود بأن هناك علاقة وثيقة يعرفها الجميع سواء المتخصصون أو أنصاف المتخصصين أو الدارسون.. أنه لا يمكن الفصل فيما نتعامل معه بين ما هو مادي.. وبين ما هو غير مادي في التراث الشعبي.. كل منحى يقضي إلى الآخر. إنما كان التركيز على الجانب المعرفي.. الجانب الذي يرتبط بالمعارف لأن الشيء المادي يمكن صونه وحمايته.. لكن ما هو معرض للضياع وللنسيان هي المعرفة التي تكمن خلف هذا الشيء المادي.. فكأن هذا الشيء المادي هو تحقق لأشياء غير مادية.. تضيق بينما يظل الجانب المادي. فإذا كنا نحافظ على هذا الشكل المادي علينا أيضاً أن نحافظ على المعرفة التي تكمن وراء هذا الشيء المادي لكي نحافظ عليها بالنسبة للثقافة نفسها وأيضاً فيما يرتبط بالثقافة الإنسانية بشكل عام.

إذا نظرنا بتمعن في الاتفاقية سنرى أن الاتفاقية لا يوجد بها أي أداة تلزم الدول بأن تفعل هذا.. وبالتالي سواء وقعت على الاتفاقية أو لم توقع على الاتفاقية فلا إلزام عليك بشئ على الإطلاق، إنما إذا جئت في يوم و طلبت حماية أو صونا لعنصر ثقافي يخصك و رأيت أنه ينتهب أو يساء استخدامه لن يستمع إليك أحد لأنك لم تقدم شيئاً يقول أن هذه العناصر الثقافية التي تطلب صونها تخصك وبهمك أمرها وفق القوائم التي قدمتها. وهذه القوائم هي قوائم مفتوحة و كان هذا حلاً لمشكلة التعريف... لأن التعريف أي تعريف و خاصة فيما يرتبط بالجانب الإنساني حوله اختلافات، والثقافة نفسها حولها اختلافات وقد ذكرنا هذا مراراً وتكراراً.

الحل هو في التفاصيل التي تضمها القوائم .. أرى أن هذه الاتفاقية على الأكل أن يكن

لها من إيجابية إنها نبهت الدول النامية إلى هذا الأمر، فهذا ما يكفيها ويزيد.

في هذا الإطار الاتفاقية تحاول إيجاد ديناميكيات للحفظ وللانتفاع بهذا التراث الثقافي غير المادي لما يسمى بالتنمية المستدامة فهناك مجتمعات لا تملك إلا تراثاً ثقافياً غير مادي لا يوجد لديها تراث مادي، نحن نستطيع النظر في زاويتين الحفاظ والصون والصون يقتضي إن الناس نفسها هي التي تصون... الناس إذا لم تشعر بأهمية هذا التراث وأنها يمكن أن تنتفع به اقتصادياً، في ظل ما هو سائد من اقتصاد السوق وما إلى ذلك.. فإنها مستهجرة.. لأن ظروف الحياة تغيرت. الشعوب والجماعات بدأت ترى إن هذا الكلام يمكن أن ينتفع به اقتصادياً لصالح أصحابه من ناحية.. ومن ناحية أخرى أن يجعل مبدأ الاستدامة موجوداً.. على الأقل ما هو موجود لا بد من صونه.. وهناك وجه نظر مضادة جداً إن هذا الكلام فارغ لأنك ستجمد التراث.. وهذا بالطبع غير صحيح فالتسجيل هو الحماية الدفاعية هو الحماية الإيجابية التي ترتب حقوقاً على استثمار واستغلال هذا التراث.. الاتفاقية تدعو إلى أن تقوم الحكومات بوضع قوانين لتراثها الثقافي غير المادي.

الدعوة إلى تطوير خطط عمل لحماية هذه الثقافة غير المادية و ضربت أمثلة: البحوث، التوثيق، الجمع، الإعلام، التعليم، الحماية القانونية الملزمة. تدعوك أن تقدم قائمة بالتراث الثقافي غير الملموس المعرض للخطر و يحتاج لجهود للحماية العاجلة شأن ما يحدث في الأشياء المادية أيضاً و أساس مشروع الكنوز البشرية الحية هي أن إنساناً متميزاً يستطيع أن يعبر عن الثقافة مجتمعة ومن ثم يجب العناية به والحفاظ عليه واحترامه... قد لا يكون هو صاحبها... إن الصون والحفظ مرتبطة بكيانات و مؤسسات متعددة في بلادنا العربية و لا يحدث بينها وبين بعضها تنسيق، أخشى ما أخشاه أن نبدأ بإثارة النواقص فيصرفنا هذا عن الجوانب الأخرى..

المهم أن نبدأ في إعداد هذه الوسائل و الأدوات التي تضمن استمرار المأثورات الشعبية وكل ما هو متضمن في الاتفاقية و الاتفاقية أيضاً ترسخ نقطة هامة جداً و أساسية جداً هي أن من حق كل إنسان أن يمارس ثقافته بحرية.. و يمارس حقه في الإبداع بحرية.. و يدعو إلى احترام الجهات الحكومية لمختلف التقاليد الثقافية و إلا لن تساعدك.. ولن تصون و لا تحمي.. إذن الأساس في العملية كلها كدولة ماذا أريد... و يمكن أن تصنف هذه القوائم و تحذف منها كما تريد... لا قيد عليك و بالتأكيد أيضاً من خلال القراءة المتأنية للاتفاقية أن أشكال الحماية لا تتفصل عن بعضها البعض.. يعني انني لن أحمي ثقافياً فقط و إنما سأحمي ثقافياً و اقتصادياً و تعليمياً.. الخ. هنا تكامل أشكال الحماية و تفسر هذه الاتفاقية بأنها على خلاف ما نتصور من الجانب السلبي... توفر الحماية على المستوى الدولي لتفجير الطاقات الثقافية في المجتمعات المختلفة.. و صونها.. و المساعدة على استمرارها.. ثم أنها يمكن أن تشكل مع دواها المصدر الاقتصادي الذي يعود على أصحاب هذا التراث الثقافي. على أن أمسك بهذه الجوانب الإيجابية و التي طرحت في المناقشات.. أما الغموض فهو قابل للإيضاح والتفاوض بشأن التحديد الصارم في هذه المرحلة هذا يضرني أكثر مما يفيدني.. لأننا لا جمعنا و لا حددنا شيئاً على الإطلاق.

د. حصة الرفاعي

أنا أخشى ان المادة المقدمة لليونسكو سيحدث فيها تعديل و تنقيح و أنا هنا ضد المساس بأصالة المأثور الشعبي.. مثلاً في فترة الحركات الرومانسية حاول الإخوان وليم و جاكوب جريم تنقيح واستبعاد العناصر الدخيلة على الحكايات الخرافية الألمانية وبالأخص المؤثرات الفرنسية بغرض تعزيز القومية الوطنية الألمانية.. وكان

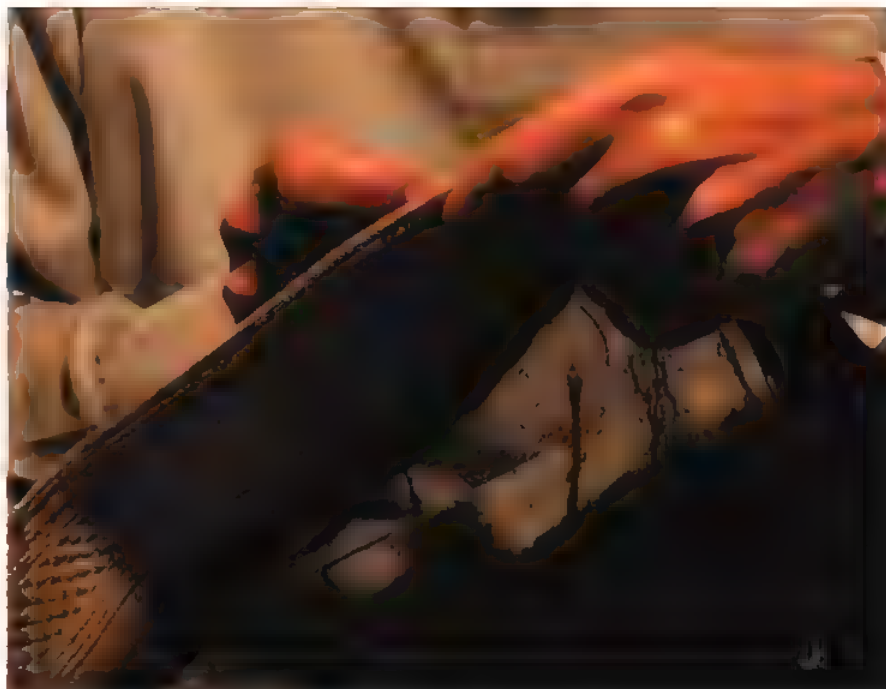
منهجها موضع انتقاد الدارمين لأنه شوه حقيقة وأصالة النص الشعبي، لأنهما حاولا أن يؤلفا نصوصاً جديدة لا تمت بصلة للنصوص الأصلية، وهذه النصوص الجديدة المركبة ما زالت مثار اعتراض الباحثين في مجال الماثور الشعبي، وهنا تشير المذكرة إلى أن الجامعين يجب أن يقدموا تراثاً متوازناً ويجب أن لا تسيء دولة إلى أخرى. فكيف يكون ذلك؟ الماثور الشعبي في عرف اليونسكو سيكون منفحاً ومعدلاً وبالتالي سوف يؤثر على أصالة النصوص. فكيف للدول أن تتجنب الإساءة إلى بعضها؟ هل يستطيع أحد أن يطوّع مشاعر الناس وتأثرهم بالأحداث السياسية والاجتماعية والاقتصادية ليصب في مسار معين تفرضه منظمة اليونسكو؟ هذا هو التفتيح الذي يرفضه باحث الفولكلور الحقيقي الذي دأب على حفظ صورة الفولكلور الحقيقية والأصلية. الماثور الشعبي يعكس مشاعر الإنسان تجاه ما يمر به في حياته اليومية. وما لا يستطيع أن يعبر عنه علناً، يضمه إبداعاته الشعبية بصورة تورية أو مجازات إيحائية. والباحث الناجح هو الذي يستطيع فك تلك الرموز واستكناه مغزاها ودلالاتها الحقيقية.

د. أحمد مرسي

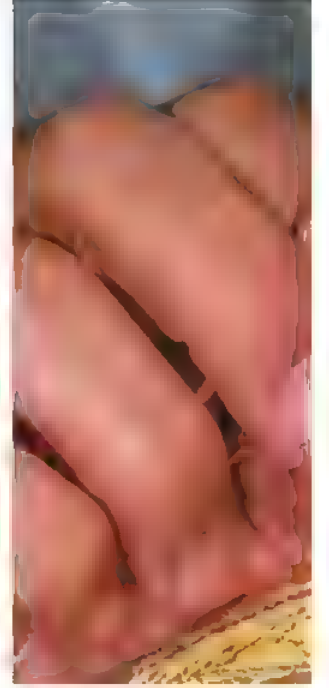
لا أحد سيقدم ماثوراته إلى اليونسكو وإنما ستقدم قوائم .. لن أقدم مادة إلى اليونسكو سأقدم فقط قوائم..

د. سيد حامد حريز

هناك غموض .. وقصور في الترجمة.. وصعوبة في إعداد القوائم..



البشت.. سيرة خيوط الكذهب



كتابة وتصوير: حسين المحروس

روائي من البحرين

خان رمضان، خان كزوني، وساحة جامع الشيخ
المهزح بالمنامة أكثر الأماكن حضوراً في سير صالحي
"البشوت" من الإحسانيين في البحرين. و"البشوت" جمع
"بشت" (*) باللهجة العامية، ويسمى أيضاً "مُشَلح"،
وهو عباءة للرجل في الخليج والجزيرة العربية، مكمل مهم
لللبس الوطني الرسمي. يصنع من الوبر أو من الصوف وتطرز
حوافه بخيوط الذهب أو الفضة، ويبرع في صناعته حرفيون
توارثوا العمل وبرزوا فيه على مدى أزمان.



عندما تعرفت عليه في العام ١٩٨٥ قال لي أنّ اسمه "محمد المعيوف" جاء من الإحصاء في المنطقة الشرقية بالمملكة العربية السعودية إلى البحرين ولم يتجاوز عمره خمسة عشرة سنة. لم يدخل المدرسة.. قال "أنا لا أعرف القراءة ولا الكتابة لكن سوف أتعلم". تزوج مبكراً وصار أباً لثلاثة أطفال. تعلم خياطة وصناعة "البشوت" قبل مجيئه إلى البحرين. صار بارعاً وحاذقاً فأُسندت إليه خياطة وتطريز أهم البشوت لأهم الشخصيات. كان يشارك في صناعة سُرّ الآخرين. لا أحد يذكره لكن لا أحد يستطيع النول من بشت مرّت به يده.

يستيقظ المعيوف مبكراً، ينفرد في غرفة في بيته بالمنامة بها أدوات يسيرة: مجموعة إبر طويلة يطلق على الواحدة منها "ميبتر"، خيوط من الذهب، وبشت ينتظر كتفي صاحبه، ولا أكثر من ذلك. في مكان جلوسه يتدلى مصباح كهربائي كبير يعينه على تمييز وضبط زخارف تقليدية ترسم بخيط من الذهب. ولكثرة قرب المصباح كان جبينه يتعرق في الشتاء. لم يمض كثيراً حتى نالت خيوط الذهب من عينيه فذهبت بقوة بصره وصار لا بد من الاستعانة بنظارة طبية. لكن لا يمكن الاستغناء عن المصباح.

في جلسته يعتمد على ركبتيه وقدميه في تثبيت البشت. يجعل ركبته اليمنى أفقية تلامس الأرض، وتنهض ركبته اليسرى عمودية فيكون الموضع المقصود بالخياطة أو التطريز بين الركبتين. يستعين باليد اليسرى لزيادة تثبيت البشت بينما تكون لليد اليمنى فضيلة إدارة "المبير" كلما تعب صنع وقتاً للراحة يخرج فيه كتّاب برنامج "محو الأمية" يتهجى حروف الكلمات ويطلب مساعدة الأصدقاء. لم يمض كثيراً حتى أتقن القراءة. كان يضحك كلما تمكّن من قراءة كلمة صعبة.

في الستينات كان خان رمضان، وخان الكازروني من أشهر الأماكن التي تتجمع فيها مجموعة من صانعي البشوت من الإحصائيين. خان قديم جداً تطل نوافذه الكبيرة على ساحة جامع الشيخ المهزوع بالمنامة. غادروا الخان وتفرقوا في الشقق. عندما دخلت إحدى الشقق في مطلع التسعينيات وجدت مصابيح عديدة تتدلى من السقف فوق رجال وشباب وصبي صغير تكسوا رؤوسهم على مواضع الضوء في خيوط الذهب في بشوت عديدة. كانوا كلهم من الإحصاء.

الآن اختفت هذه الخانات، لم يعد صنّاع البشوت يتركون زوجاتهم وعائلاتهم بعيداً، صار كل واحد يعمل في بيته جوار أسرته تماماً كما يفعل "المعيوف". وعلى الرغم من انعزال كل واحد من هؤلاء الصنّاع إلا أن تواصلهم بعوائلهم الكبيرة البعيدة، وبأصدقائهم مستمر ويومي تقريباً.

كان لدى المعيوف كل ما يحدث في حيّه في الإحصاء، يعرف كل شيء، ويعرف الجديد في عالم صناعة البشوت، وأخبار الصنّاع هناك، وما يحدث أيضاً بين الاتجاهات الدينية. كانت عيناه على خيوط الزري الذهبية وقلبه هناك. وكان إذا أراد إيضاح أمر قال "عسى الله يملك"، وإذا سخر من شخص قال له "الله يخليك لميمتك" أي لوالدتك.

عندما بلغت زينب المعيوف سن المدرسة قرر المعيوف العودة إلى الإحصاء. قال "سوف يتعلم الجميع، لا أرغب في إعادة السيرة في أطفالي".

في شارع باب البحرين بالمنامة يرحب صاحب دكان صناعة البشوت عبد الله بن علي الجعفر المولود في المنامة العلم 1953 من والدين إحصائيين بالزائر بطريقة جميلة ورقيقة تشبه خيوط الذهب. هذه الصناعة تعلم الدقة والرقّة. تعلم خياطة البشوت منذ أن كان صغيراً في دكان لأجداده في شارع العلاء الحضرمي بالمنامة. كان الدكان يحمل اسم "بوحمود" وهو اسم جدّه لأمه. عندما بلغ الجعفر سن السابعة أدخل مدرسة "القلب المقدس" حتى العام 1964، يقول الجعفر "علمتني نساء راهبات مخلصات في عملهن. كنت أراهن كيف يبذلن جهوداً كبيرة في كل درس". فلما أكمل دراسته الثانوية في المدارس الحكومية البحرينية تفرّغ لدكان جديه. صارت وظيفته أكبر من المساعدة في شؤون الدكان، وتجاوز حمل المواد والخيوط. تعلم خياطة البشوت وأتقن جميع مراحلها الخمس:

- خياطة "الهيئة" وهي تعني قطع قماش البشوت حسب المقاس المطلوب، تركيب بطانة لونها لون البشوت، وأخيراً تطريز خيوط الذهب "الزري" الأوسط وهو الذي يسمونه "الهيئة".
- خياطة "البروج" وهي تثبيت خيوط الزري خارج "الهيئة" مباشرة.
- خياطة المِكسر. وهي خياطة جوانب "الهيئة" إلى الداخل فكانها تُكسر.

- بعد ذلك يأتي دور "البرداخ" الذي يعمل على تنظيف الزري وما بقي من خيوط عالقة. ومن وظائفه أيضاً تركيب "القبطان" في أسفل "الهيئة".

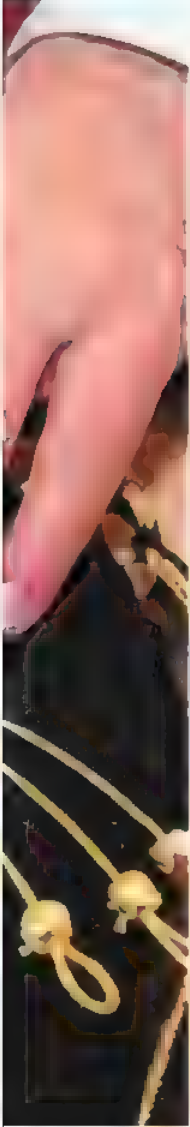
- وأخيراً يأتي دور "الخَبان" حيث يتم تثبيت قياس طول البشوت على صاحبه.

يقول الجعفر "يمزّ البشوت على هؤلاء الخمسة، وقد يقوم شخص واحد ماهر بإتقان المراحل الخمس لوحده". سألته عن الأجور في كل مرحلة فقال "هو اتفاق يحدث للمرّة الأولى، بعدها لا حاجة لاتفاقات جديدة".

في دكان الجعفر تمّ ترتيب مجموعة لا بأس بها من البشوت في رفوف محمية بأبواب جرارة من الزجاج. أقمشة متنوعة قال إنّ أفضلها "ما يحلك يدويلاً لا ما تصنعه الآلة. النجفي والكشميري والفارسي في المقنمة".

في الدكان يدخل الشاب "فهد عبد الله الجعفر" يسرد لأبيه تفاصيل زيارته الصباحية. يتناقشان في الطلبات الجديدة، بينما يتلقى "فهد" مواعيد جديدة لزبائن جدد.

(*) البشوت: وأصله في الفصحى البجدر. أنظر لسان العرب، مادة "ب. ج. د.". (كساء مقطّع من أكسية الأعراب وقيل إذا غزل الصوف بسرة ونسج بصيصه فهو بجاد والجمع بجد). وقد ألبت الجيم شينا وفق نطق شائع في الجزيرة العربية، أما تحول الدال ثاماً فهو قلب تعمله العربية باعتبار التاء المقابل المهموس للدال المجهورة. (التحريد)





فن الصياغة وصناعة الحل الشعبية الفلسفية

نيران كيلانو

عالمية من العراق مقبلة في اللوحة



اللوحة: جورج صابر (المصدر: دليل فلسطين)

ترتبط المصوغات ارتباطاً قوياً لدى شعوب العالم أجمع بالملابس الشعبية هي سمة مرتبطة بالزينة إلا أنها تضيف شكلاً جمالياً للملابس ففي كثير من الأحيان تغلب على طرز و ألوان الملابس. فلدى العديد من الشعوب تشكل الحلي الأساس أو القاعدة التي يستند الثوب، سواء الرجالي أو النسائي عليها وفي فلسطين، لا تختلف فكرة الحلي عنها في الدول العربية الأخرى أو العالم . ويفضل الذهب في صناعة الحلي حتى يومنا هذا باعتباره ذو قيمة مادية وجمالية، إضافة إلى مطارحته وندرته قياساً لبقية المعادن، إلا أن الفلسطينيين وضعوا في اعتبارهم القيمة المادية للذهب فاستعملوه معادلاً نقدياً تجارياً و عليه لم تستخدم الحلي الذهبية أو تنتشر كثيراً في البلاد، بل احتفظ بالذهب لأغراض أخرى. فغلبت المصوغات الفضية على غيرها وامتلكت خصوصية جمالية وصلت إلى مستوى عال، كما أنها امتلكت مميزات الخاصة التي انفرد بها الشعب الفلسطيني وحده، إذ يعود تاريخ المصوغات الفضية إلى آلاف السنين كإحدى استخدامات النساء الكنعانيات المهمة كما تدل الآثار على ذلك فلم تكن الحلي الفضية التي استخدمتها النساء في المراحل الأولى حلياً فحسب بل كانت جزءاً مكملًا للملابس الشعبية أضف إلى امتلاكها صفات حددها الوضع الاجتماعي، فهي إحدى الثوابت التي لا يمكن الاستغناء عنها في مراسم خطبة الفتاة وهي ملازمة لحياة المرأة فيما بعد فهي، ملكيتها الخاصة التي يمكنها التصرف بها وفقاً لتشاء.

إن ما يقدم للعروس في مختلف المناطق الفلسطينية يتراوح بين 60-90 جنيه إسترليني وهو 40% من قيمة جهاز العروس و تلبس النساء مصوغاتها عادة في الأعراس و الأعياد الدينية و المناسبات العائلية . و قد اتخذت الحلي في فلسطين كما لدى العديد من الشعوب التي تمتلك ثقافتها الخاصة بها، خواصاً سحرية للحماية من بعض الأمراض أو من العين الحاسدة أو كأن تستمد منها القوة وتدرء بها الكوارث الطبيعية، ويعتبر هذا سبباً أساسياً دعا لانتشار الحلي الفضية في المشرق العربي أرض الأديان و الميثولوجيا. عدا هذا فإن للفضة خواص مكنت الصاغة من تطويعه للاستخدامات الشعبية و التشكيلات الجمالية التزيينية .

كما انتشرت التمامم و الحروز الفضية المختلفة على شكل أحجية تلبس عادة في الرقبة أو الصدر محلات و مزينة بإضافات أخرى كالمرجان و العقيق و الفيروز أو الزجاج الملون البسيط.

فالزجاج الأخضر مع الفضة يحفظ من عدة أمراض و الفيروز من العين الحاسدة أما العقيق فيمنح الهدوء، الطمأنينة، الفرح و البهجة، كما أن للمرجان خواصه أيضاً فهو يجلب الغنى و الخصب.. عدا هذا و ذاك يرى الفلسطينيون أن الأحجية لها علاقة بوفرة النسل. و نجد اهتمامهم بالأحجية مجسداً و منعكسا في أدبهم الشفاهي:

اسم الله عليك واحدة
و الثالثة خرزة زرقا

والثانية تتنين
ترد عنك العين

لقد انتشر إنتاج الحلي الفضية في المدن الفلسطينية كلها و كان لكل منطقة من

إن ارتباط صناعة الحلي بأسماء صانعيها يعني ثباتها في الحياة الاجتماعية فقد اختص الصاغة المعروفون أبو أمين الشركسي، أبو مريم، سمير و خليل سلمان بتقنيات معينة فأبو مريم اشتهر بصياغة حلي الرقبة (الكردان) بينما سمير و خليل سلمان من القدس (أورشليم) عرفا بدقة وجمالية الحلي و كثيرا ما يعثر المرء على أسماء هؤلاء الصاغة محفورة على القطعة الذهبية او الفضية نفسها.

هاهي جييوا صانع اسموا صلاح يصنع أساور للابدين الملاح

في القرن التاسع عشر و الحقبة التالية تأثر فن الصياغة الفلسطيني بالفنون المشابهة له لدى شعوب الشرق و غيرهم من شعوب العالم فعلى سبيل المثال لا الحصر جاء الصاغة اليمينيون و السعوديون بتقنية (الحبيبات) فدخلت كعامل جديد في صناعة الحلي الفلسطينية أما الفلكري و الميناء فقد جاءت بتأثير من الصياغ الأرمن الموجودين في فلسطين منذ القدم .

في مراحل تطور صناعة الحلي، لم يعد الصناع إلى استنساخ ما خلفه لهم الأولون بل بما يمليه عليهم حسهم الجمالي، فعند تحضير الألوان، مثلا غيروا التدرجات اللونية و شكلوا زخارفهم مؤكدين على شكل جمالي خاص بهم في هذه الحلية او تلك .

إن الأشكال المجسدة لهذا الإبداع الفني أظهرت قيمة جمالية عكست السحر والسعادة و الحظ في آن واحد.

في الخلاصة يمكن القول : ان الحلي لعبت دورا بارزا مع بقية الموجدات التراثية الشعبية الفنية الإبداعية الأخرى في استيعاب الفن الجمالي للبيئة المحيطة و بقيت شاهدا على الغنى الروحي لثقافة الشعب الفلسطيني .

المناطق تشكيلاتنا الخاصة بها، فخلال العقود الماضية، اعتبرت القدس (أورشليم) المركز الرئيس لإنتاج الحلي الفضية .

وقد عمل تركيز إنتاجها في مدينة واحدة على إيجاد ظاهرة جديدة هي وحدة شكل الحلية، فشاعت أنواع معينة مثل (الزناق) و هي سلسلة فيها دراهم تغطي الرقبة و جزء من الصدر.

(الكردان) حلية تزين الرقبة وهي عبارة عن قطع ذهبية أو فضية مثقوبة عرضا ومنظومة بسلسلة، (شعيرة) حلية فضية أو ذهبية كحبات الشعير، (الحرز) سلسلة يتدلى منها الحرز و(سحبة) سوار رفيع بدون زينة أو نقوش.(المهبر) سوار عريض بنقوش سوداء و يوجد كذلك المشبك و السكب وغيرها.

على مدى فترات تاريخية طويلة، استخدمت تقنيات متنوعة في فن الصياغة(كالفكري)- النقش المشبك- والميناء وفي بعض الأحيان استخدمت هذه الفنون مجتمعة في حلية واحدة بحيث تتسجم في منظورها الجمالي العام

وكان للنقود الفضية المتداولة آنذاك دورا كبيرا في الزيادة من قيمة الحلية و جزء مكملا لها. استخدمت النقود الفضية العثمانية المضروبة أيام احمد الثالث 1703-1730 و محمود الأول حتى محمد الخامس 1909-1919 و عرفت الحلي قطعا نقدية أخرى كالبيونانية، المجرية والبولندية، الاسبانية و قطعة نقدية معروفة باسم ماريا تريزا.

إن فن الصياغة من الحرف التي حافظت على سريتها وتوارثها الأبناء عن الآباء كما أنها توزعت بين الأديان الثلاث و لم تكن حكرا لجهة او طائفة، و هذا التوزيع طبع الحلي بطابعه الخاص فكل سخره و جمّله كما يشاء و لذلك ازدهرت و تطورت قيمة الجمالية.

في نهاية القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين انتشرت الحلي الفضية بشكل واسع و أخذت مكانتها إلى جانب الملابس كمظهر ثابت.

جمعية التقنيات القروية للمتوسط

لكونه نقطة التقاء الهجرات للتجارة والثقافات المتنقلة دوماً، فإن البحر الأبيض المتوسط يعد مصدر ثابت لفن الحياة. وقد تبنت جميع ضفافه تلك المشاركات المختلفة التي تكشف هويته المتعددة والخاصة . غير أن هذه المعجزة لم تُعط مجالاً للبحث في التقنيات التي تشملها المهارات العملية.

وبدافع من إرادة الباحثين الميدانيين في توحيد معارفهم وخبراتهم تم في عام 2007 تأسيس جمعية التقنيات القروية للمتوسط Association techniques rurales de méditerranée (ATERAM).

وقد رأى هؤلاء أن يبحثوا ويحققوا النظم التقنية التي اختفت دون أن تترك أثراً . ومن ثم فإن الجمعية تهدف إلى محاولة الحفاظ على استمرارية تلك التقنيات وتداولها، والتعرف على وظائفها المعاصرة قبل أن تختفي.

ومجمل تلك الوظائف المرتبطة بالتقنيات الثقافية تنتمي إلى آفاق متعددة تجمع وتربط بين المعارف القديمة والحديثة كعلوم : الأركيولوجيا - ما قبل التاريخ - التاريخ - علم الإنسان - علم الأجناس - الجغرافيا - علم الاجتماع - البيئة الطبيعية - الحرفيون - الفن . وقد ارتبطت جميعها بتقديم المعارف والمهارات العملية التقنية ، فضلاً عن الدراية بالأدوات المستخدمة في العالم القروي ، وبصفة خاصة ما يتصل منها بمنطقة جنوب حوض البحر الأبيض المتوسط.

نرجس العلاوي
ترجمة: د. مصطفى جاد

وبالنظر إلى ثراء الممارسات التي تؤخذ مجموع الحرف القروية والحرفيين والفنانين ، والخبرات الميدانية والوثائق، فإن الجمعية تأخذ على عاتقها دراسة بنية البحر الأبيض المتوسط بداية من مجموع هذه المعارف الموحدة وعرض ما يتعلق بها من عدة أوجه، وانتهاء بما يختلج كل منهم من انتقادات وحقائق مرتبطة بمشاريع العمل.

أهداف الجمعية

- (1) إنشاء وتكوين شبكة من الباحثين والخبراء من مختلف الاتجاهات ، للتطوع في مجال التقنيات القروية للمتوسط.
 - (2) إصدار دورية باسم «التقنيات القروية للمتوسط» تصدر في صورة مطبوعة وإلكترونية بحيث تشكل نتائج العمل والخبرات (تصدر باللغة الفرنسية ، والعربية ، والإنجليزية)
 - (3) المساهمة في الحفاظ على التراث التقني القروي للمتوسط وإظهاره والتعريف به ، وإعادة تقديمه من قبل المؤسسات المعنية بحماية التراث المادي واللامادي.
 - (4) إنشاء أطلس متوسطي للثقافة المادية : يختص بالتقنيات والأدوات.
 - (5) تنظيم وإعداد الندوات مع تقديم الأدوات التي قد تساهم في إثراء التجارب المتعددة للباحثين والخبراء المسؤولين عن تطور الفكر والمعرفة.
 - (6) إعداد بنك معلومات للمواد المصورة (الفوتوغرافية والأفلام) بمشاركة خبراء (متخصصون في التصوير – والإتوفيدور)
 - (7) إنشاء متحف للتقنيات القروية يحفز الناس على صيانة تراثهم وهويتهم ويقوم بعرض هذه التقنيات ، وإظهار أهميتها في تأصيل ثقافات المتوسط.
- ولكونها نافذة على الثقافات المادية للمتوسط ، فإن الجمعية باشتراكها مع المعهد القومي للفنون والحرف ((Cnam) قد أسست بهدف تبادل المعارف في مجال التقنيات الثقافية . وتتألف من لجان متعددة تعتمد على أسماء نابهة من الباحثين والأساتذة وأصحاب الخبرة، الذين يمثلون القائمة الأساسية ويشكلون معاً البنية العاملة للجمعية من خلال الحوار وتبادل الرؤى الخاصة بكل منهم.
- جغرافياً هم يمثلون المناطق الموجودة حول المتوسط ، حيث يكونون البرنامج الذي يعكس رؤية أهالي القرى وإعلامهم من الآن بكل الوسائل بدءاً من البريد العادي حتى الإنترنت، وذلك قبل أن يلتقوا معاً من خلال اللقاء الدوري الذي سيقام كل سنتين. ومن ثم فإن تبادل الخبرات حول المتوسط على هذا النحو سيحدث انتشاراً سريعاً للأفكار والمعارف ، وبصفة خاصة لدى السواحل الجنوبية والشرقية منه.
- والجمعية (ATERAM) تستقبل جميع استفساراتكم ورسائلكم على

عنوانها بباريس :

43, Rue Linné – 75005 Paris

البريد الإلكتروني : nelal@free.fr